Journal of Romanian Literary Studies

ISSUE No. 8 / 2016

ISSN: 2248-3004
International Romanian Humanities Journal
published by *Arhipelag XXI Press*,
Târgu-Mureș

The Journal of Romanian Literary Studies **is an international online journal published by the *ALPHA Institute for Multicultural Studies* in partnership with Arhipelag XXI Press. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.**

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin ȘTEFĂNESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureş, România, 2015
8 Moldovei Street, Tîrgu-Mureș, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISSN: 2248-3004

CONTENTS

ON THE WAY OF THE FIGURE OF THE CREATIVE SPIRIT
Ştefan Vlăduţescu
Prof., PhD, Hab., University of Craiova 15

THE BOOK DESTRUCTION AS DEPOSITARY OF THE SPIRIT
Nicolae Iuga
Prof., PhD, "Vasile Goldiş" University of Arad 23

THE PARADYGM OF THE CLASS OF STUDENTS AS A PSYCHOSOCIAL REALITY
Teodor Pătrăuţă
Prof., PhD, "Vasile Goldiş" West University of Arad 31

TUDOR ARGHEZI. THE DRAMA OF THE POETICAL KNOWLEDGE
Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 35

TRADITIONAL CREATION AND ARCHAIC CULTURE - COLLECTIVE CONSCIOUSNESS PRINT INFORMATION
Doina David
Assoc. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş 40

MINOR POETS FROM *GÂNDIREA*
Mina-Maria Rusu
Assoc. Prof., PhD, Apollonia University of Iaşi 47

INSTANCES OF THE EPIC IN THE RELIGIOUS POEM
Mioara Mocanu
Assoc. Prof., PhD, "Gh. Asachi" Technical University of Iaşi 52

A PAGE FROM THE LIFE OF BISHOP CALIST IALOMIŢEANU OF ARGEŞ (1912-1917)
Claudiu Cotan
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 64

"PATHOS AND IATROS": INITIATION IN NARRATIVE MEDICINE
Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 71

SOPHIA AND NOUS IN THE HERMETIC AND JUDEO-GNOSTIC THINKING
Adriana Claudia Cîteia
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 79

SOME NOTES ON GEORGE COSBUC'S ORIGINS
Radu Drăgulescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 87

A SEMANTIC APPROACH TO STYLISTIC DEVICES IN THE CASE OF INFORMATIVE TEXTS
Reka Suba
Assoc. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş 96

THE TRANSIMAGINARY AND THE HYMENEUTIC ART
Ion Popescu Brădiceni, Assist. Prof., PhD and Amelia Georgiana Boncea, Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu Jiu 100
ON SOME LINGUISTIC PHENOMENA IN THE PRESENT ROMANIAN LANGUAGE
Dumitru Draica

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 108

TECNICHE DI MANIPOLAZIONE LINGUISTICA
Mirela Aioane
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 114

ROMANIAN TRAVELLERS IN THE ROMANTIC AGE: A CASE- STUDY ABOUT THE FOURTY- EIGHTERS AS WRITERS AND THE REVIVAL OF ROMANIAN LITERATURE
Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest 123

AN UPDATED VIEW ON TRANSLATION STUDIES
Attila Imre
PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş 148

ON THE LITERARY CHARACTER IN THE PURSUIT OF INNER HAPPINESS
Adrian Iancu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu..... 157

ARON COTRUŞ'S POEMS FROM THE PERSPECTIVE OF THE CONNOTATIONS SPECIFIC TO CULTURAL IMAGOLOGY
Lucia Stoicescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian" Blaga University of Sibiu..... 166

***THE WIZARD/ A WARRIOR'S LIFE*, BY FERNANDO MORAIS: METALITERATURE, PARALITERATURE AND FICTIONAL LITERATURE**
Larisa-Ileana Casangiu
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa..... 171

"FÎRTATE" AND "NEFÎRTATE" IN LUCIAN BLAGA'S *ARCA LUI NOE*
Lucian Vasile Bâgiu, Senior Lecturer, PhD, Lund University and Paraschiva Negru, MA Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 176

CONSIDERATIONS BASED ON THE IDEOLOGY AND RELIGION IN DACIA AND ROMAN DACIA IN COMPARISON TO THE ORIENTAL AND GREEK-LATIN WORLD
Ştefan Lifa
University of the West, Timişoara 187

ENHANCING RECEPTIVE LISTENING IN THE CLASSROOM
Simona Mazilu, Assist. Prof., PhD and Fabiola Popa, Assist. Prof., PhD, The Polytechnic University of Bucharest..... 194

"THE CASE OF THE MISSING PLUMS"
Dragoş Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 198

THE EXCEPTIONAL "TEXTILE" BACKGROUND OF THE VăDASTRA CULTURE
Ioana-Iulia Olaru
Assist. Prof., PhD, "G. Enescu" University of the Arts, Iaşi 207

DAS MOTIV DES WAHNSINNS IN DER EXPRESSIONISTISCHEN LITERATUR: CARL EINSTEINS *BEBUQUIN ODER DIE DILETTANTEN DES WUNDERS* (1912) – EIN „STÜCK LITERARISCHEN WAHNSINNS"
Simona Olaru-Poşiar
Assist., PhD, „Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara..... 213
ASSERTIVENESS IN THE DIDACTIC COMMUNICATION

Adriana Denisa Manea, Assist. Prof., PhD and Olga Chiş, Assist. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 221

THE PRINCIPLE OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT IN THE EUROPEAN UNION
Anca Ileana Duşcă
Assist. Prof., PhD, University of Craiova..... 225

"THE NEW SENTIMENTAL EDUCATION" OR THE DARK PEDAGOGY OF THE COMMUNIST SECURITY
Emanuela Ilie
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 231

LINGUISTIC CONCEPTS IN TERMINOLOGY. MEDICAL TERMS IN CONTEXT
Simona Nicoleta Staicu
Assist. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara..... 239

L'ESPACE HORIZONTAL DANS *QUAI OUEST* DE BERNARD-MARIE KOLTÈS
Diana Nechit
Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu..... 247

SOCIAL REALISM BETWEEN EUROPEITY AND DOGMA
Nicoleta Sălcudeanu
PhD, "Ghe. Şincai" Research Institute of the Romanian Academy, Tîrgu Mureş..... 258

ANALYSIS AND DIAGNOSIS, A POLIVALENT APPROACH TO STRUCTURAL REFORM OF THE ROMANIAN SOCIAL SPACE
Doina David
Assoc. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş..... 261

A FEW CONSIDERATIONS REGARDING THE ASTROLOGIC HERMETIC LITERATURE
Renata Tatomir
Assoc. Prof., PhD, Hyperion University of Bucharest..... 268

MAIORESCU AND THE LITERARY "NEW DIRECTION"
Adrian Petre Popescu
PhD, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga", University of Sibiu..... 279

THE DEFICIT MYTH OF OUR CULTURE. CONFIRMING THE SACRED
Otilia Sîrbu
Lecturer, PhD, Hyperion University of Bucharest..... 290

EMINESCU – THE DIFUSSE RELIGIOSITY (STYLISTIC STUDY)
Valerica Draica
Assist. Prof., PhD, University of Oradea..... 296

LUDIC AND RELIGIOUS ASPECTS IN ARGHEZI'S POETRY. AN INTRODUCTION TO ARGHEZI'S WORK. FROM THE SACRED TO THE PLAYFUL AND VICE VERSA
Ion Popescu Brădiceni
Assist. Prof., PhD, University of Tîrgu Jiu..... 300

SYMBOLS OF THE DEVIL CHARACTER IN THE 19TH CENTURY JOURNALISTIC PROSE - POSITIVE TRAITS
Ruxandra Coman
Assist. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest..... 305

GERHART HAUPTMANN– EIN HERVORRAGENDER REPRÄSENTANT DES DEUTSCHEN NATURALISMUS: *BAHNWÄRTER THIEL* EIN PSYCHOPATOLOGISCHER NATURFORSCHER STUDIUM

Simona Olaru-Poşiar
Assist., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 310

ADORNO AND LITERATURE
Ovidiu-Marius Bocşa
PhD Student, North University of Baia Mare 319

ASPECTS OF ROMANIAN PAREMIOLOGY
Alin Titi Călin
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 330

ASPECTS OF SOCIAL ORGANIZATION IN MADDADDAM AND THE HUNGER GAMES: FOOD AND SHELTER
Adelia Livia Catană
PhD, Military Technical Academy 335

LE CHAMP SEMANTIQUE DU MOT *NOIR*
Adela Marinela Stancu
University of Craiova 344

AGATHA CHRISTIE OU L'APOTHÉOSE DE LA MORT
Speranţa Doboş
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 354

EXACERBATED CAPITALISM AND GLIMPSES OF FAILED COMMUNISM IN MARGARET ATWOOD'S MADDADDAM AND SUZANNE COLLINS'S THE HUNGER GAMES
Adela Livia Catană
PhD, Military Tecnical Academy 367

AN OVERVIEW OF TRANSLATION (STUDIES) METHODOLOGY IN ROMANIA
Ana-Magdalena Petraru
Postdoc Researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 375

THE ASH TREE AND ROMANIAN MYTHOLOGIES. THE DISCOURSE OF MYTH
Adriana Dana Listes Pop
PhD Student, „Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 383

THE HEDGEHOG, BETWEEN THE POSSESIVE MOTHER AND THE STEPFATHER. HERMENEUTICAL PERSPECTIVE UPON THE ROMANIAN MYTHOLOGICAL IMAGINARY
Petru Adrian Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 396

ERNESTO SABATO – BETWEEN EXISTENTIALISM AND SCIENCE
Mirela Radu
Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 403

MYTHONISMS IN VASILE ALECSANDRI'S WORKS
Iuliana-Adelina Iliescu
University of Craiova 408

MEDIAN FORMULAS IN THE ROMANIAN FAIRY TALE
Maria Movilă (Popa)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 412

QUELQUES ASPECTS DU SYMBOLISME DU FEU DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT
Florentina Ionela Manea

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 418

POETIC TRANSYLVANISM IN THE WORKS OF LUCIAN BLAGA
Carmen Hurubă (Dudilă)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 423

CLEOPATRA – THE GIPSY QUEEN
Puskás-Bajkó Albina
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 432

ROMANIA AND AUSTRO-HUNGARY: DIPLOMATIC RELATIONS IN THE NEW STAGE OF THE "ORIENTAL ISSUE"
Diana-Maria Dăian
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 439

LE DESCRIPTIF DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON
Alina Pintican
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 451

THE AESTHETICS OF THE FRENCH "NEW NOVEL"
Aurel Scridon
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre 462

THE ROMANIAN POETIC LANGUAGE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY
Gabriela Crăciun (Buican)
University of Piteşti 467

THE RECEPTION OF LITERARY IMPRESSIONISM IN ENGLAND
Mădălina Dumitra Pantea
Assist. PhD, University of Oradea 479

INNER FANTASTIC CATEGORY ORIGINATED IN FOLKLORE
Teodora Elena Weinberger
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 483

A DETECTIVE NOVEL: "COCOŞATUL ARE ALIBI"
Dorin Trifu
PhD Student, University of Bucharest 489

MAGIC AND MYSTERY – ATTRIBUTES OF FEMININE CHARACTERS IN MIRCEA ELIADE'S PROSE
Nicoleta Dumitrache (Henţ)
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad 494

MUḤAMMAD'S NIGHT JOURNEY TO HEAVEN: THE INITIATIC PATH TO A TEMPORAL AND SPIRITUAL LEADERSHIP
Emil Potec
PhD Student, University of Bucharest 501

THE CREATOR'S DRAMA IN HORIA LOVINESCU'S PERSPECTIVE. *MOARTEA UNUI ARTIST*
Alin Serafim Ştefănuţ
PhD Student, University of Oradea 507

THE CRITICAL SPIRIT OF JUNIMEA: CHANGE OF PERSPECTIVES ON THE ROMANIAN CULTURE AND LITERATURE
Ana-Elena Costandache

"Dunărea de Jos" University of Galaţi 516

CONFESSIONS
Bianca Cruciu
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 522

CELEBRATION BETWEEN MODERNISM AND POSTMODERNISM
Bianca Teodorescu
PhD Student, University of Craiova 527

THE BOOK WITH/WITHOUT ILLUSTRATION IN THE CHILDHOOD UNIVERSE
Ioana Cecilia Botar
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 532

ANIME CULTURE IN ROMANIA - ENVIRONMENT TO PROMOTE MANGA COMICS
Adrian Nicolae Cazacu
PhD Student, Bucharest University of Economic Studies 540

CIRCE AND THE INFERNO – BAROCK ELEMENTS IN MATEIU I. CARAGIALE AND LAMPEDUSA
Dana Nicoleta Popescu
PhD, Scientific Researcher III, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timişoara . 546

THE CIRCULATION OF RELIGIOUS PRESS IN THE VILLAGES FROM MUREŞ COUNTY DURING THE INTERWAR PERIOD
Antonina Silvia Frandeş (Andone)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 554

OCTAVIAN PALER – SELFPORTRAIT IN A BROKEN MIRROR
Mariana Simona Vîrtan (Pleşa)
PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 559

COMMUNIST IDEOLOGY IN ROMANIAN LANGUAGE TEXTBOOKS FOR ELEMENTARY SCHOOL
Cosmina Cristescu
PhD, "Transilvania" University of Braşov 570

DIMINUTIVE AND AUGMETATIVE SUFFIXES IN THE ROMANIAN LANGUAGE. SPECIAL ATTENTION PAID TO THE TOPONYMS OF BISTRA AND SEBEŞ VALLEYS (CARAŞ-SEVERIN COUNTRY)
Diana Boc (Sînmărghiţan)
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 579

THE TRANSITION FROM COLONY-STATE TO COLONIZING STATE. THE CASE OF MEDIEVAL VENICE
George Marian Lăţcan
PhD Student, University of Bucharest 585

LYRICAL TEMPOS IN THE WORKS OF OCTAVIAN PALER
Judit Mária SZILÁGYI
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 591

A MARXIST FEMINIST PERSPECTIVE ON KATE CHOPIN'S *THE AWAKENING**
Maria-Viorica Arnăutu, POSDRU/159/1.5/S/133652 PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 597

CONTRIBUTIONS TO THE THEOLOGICAL PROFILE OF TIMOTEI CIPARIU
Simona Oarga (Pintea)
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 607

GRAHAM SWIFT'S POEMS: SIMILARITIES WITH HAIKU
Irina-Ana Drobot
Technical University of Civing Engineering, Bucharest 619

THE EXPERIMENTAL LITERATURE OF *NOII* LITERARY GROUP
Larisa Stîlpeanu
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 629

ITALY AND TRANSYLVANIA. THE MEMORANDUM
Ana-Maria Cheşcu
Independent Researcher 639

JOSEPH HELLER'S *CATCH-22*: YOSSARIAN CASE
Edith-Hilde Kaiter
PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanţa 644

MYSTIC ELEMENTS IN THE POETRY OF IOAN ALEXANDRU
Valeria Cioată
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 650

BEFORE JANE EYRE: THE PROFESSOR
Elena Atudosiei
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 659

MIRCEA ELIADE AND THE FIRST ROMANIAN LITERARY MAGAZINE IN EXILE
Magdalena Filary
University of Craiova 665

THE ROMANIAN AVANT-GARDE THEATRE. A BIRD'S-EYE VIEW
Gabriela Mihalache
PhD, University of Bucharest 671

ALEXANDRU GEORGE – LATE AND DIFFICULT NOTES
Carmen Elena Florea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 678

PERPETUATING GENDER STEREOTYPES THROUGH LANGUAGE
Giulia Suciu
PhD, University of Oradea 685

PSYCHOLOGICAL DIARY AND ACT OF CREATION IN MAX BLECHER'S EPISTLES
Nicoleta Hristu (Hurmuzache)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 690

THE BYZANTINE SOCIAL AND CULTURAL INFLUENCE IN SOUTH-EAST EUROPE
Călin Roşu
PhD Student, University of Craiova 702

THE MAN IN THE WORLD OF WOMEN. MYTHOLOGICAL INSERTIONS, PSYCHO-SOCIOLOGICAL CONSIDERATIONS AND THE PERMUTATION OF VALUES IN ION CREANGĂ'S TALES
Liliana Floria (Danciu)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 706
IONESCO AND THE EMPTY SPACE
Deak Julia
PhD Student, University of Bucharest 717

HERVÉ BAZIN – UN *HOMO RELIGIOSUS* ?
Bianca Livia Bartoş
PhD Student, "Babeş-Bolyai" Univerity of Cluj-Napoca 721

AUREL GURGHIANU, NOVELIST
Szabo Zsolt
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 727

RÉCEPTION DU THÉÂTRE DE MATÉI VISNIEC : AUTO-TRADUCTION ET RÉÉCRITURE
Violeta Cristescu
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 733

THE LITERARY CANON BETWEEN OBJECTIVITY AND SUBJECTIVITY
Mirela Radu
PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 744

TYPES OF FEARS IN ROMANIAN HORROR SHORT STORIES
Alexandru-Ionuţ Micu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 749

RENAISSANCE GIFTS OF FATHERLY LOVE
Simona Catrinel Avarvarei
"Ion Ionescu de la Brad" University of Iaşi 757

THE IMAGE OF NON-COMMUNICATION AND THE METAPHOR OF THINNESS IN "THE MOST BELOVED OF EARTHLINGS" BY MARIN PREDA
Mihaela-Gabriela Păun
PhD Student, University of Bucharest 764

ESPAÑOL CON Ñ: A PASSPORT TO A GLOBALIZED WORLD
Alina Ţiţei and Silvia Maria Chireac
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 772

DOUBLE'S AMBIGUITY IN MARIANA MARIN'S LYRICS
Angelica Băeţan (Stoica)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 784

AUCTORIAL METALEPSYS IN THE CĂRTĂRESCU'S PROSE
Diana Sofian
PhD, Botoşani 791

BRANCUŞI'S „ÉPOQUE": THE SIMPLICITY OF HIS ORIGINS AND CONTRIBUTIONS
Minerva-Teresa Lăcătuşu
PhD Student, West University of Timişoara 804

EKPHRASIS – BETWEEN THE REPRESENTATION OF SPEECH AND THE VERBAL REPRESENTATION OF VISUAL REPRESENTATION
Lavinia Hulea
PhD, University of Petroşani 809

LE RÔLE DES PERSONNAGES COMIQUES CHEZ BEAUMARCHAIS
Bianca Ileana Nedeea Geman
Assist., PhD, Technical Construction University of Bucharest 813

LEGAL LANGUAGE, THE METAPHORICAL TRANSPOSITION OF THE HUMAN BODY AND ITS PARTS
Octavian Istrătoaie, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Craiova and Manuela Lavinia Istrătoaie, PhD, University of Craiova 818

LITERARY FICTION AND ITS COGNITIVE DIMENSION
Elena Botezatu (Drug)
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 824

LITERARY MIRRORS OF THE NIGERIAN WAR
Daniela-Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 829

ILEANA MALANCIOIU'S ANTITOTALITARISM LYRICAL POETRY
Ioan Gheorghişor
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 839

LITERATURE AND ALCHEMY
Sebesi-Suto Ştefan Mihai
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 848

FEMALE LITERATURE IN LINGUA MADRE DUEMILASEI
Ana Maria Pătraşcu (Tomaziu-Pătraşcu)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 852

THE PLACE AND ROLE OF STORIES IN THE NUTRITIONAL EDUCATION OF CHILDREN
Maria Dorina Paşca, Assoc. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş and Gabriela Iordăchescu, Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 860

TEMPORAL PERSPECTIVES IN THE NOVEL *MAESTRUL ŞI MARGARETA* BY MIHAIL BULGAKOV
Andrei Şerban
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 865

JANUSKÖPFIGE *GOTHIC TALES*
Roxana-Sînziana Rogobete
PhD, West University of Timişoara 878

MIRCEA CARTARESCU AND THE CHALLENGE OF PSYCHOANALYSIS
Silvia-Maria Munteanu 8783

THE MANAGEMENT OF TOTAL QUALITY AND THE ORGANIZATIONAL CHANGE IN ROMANIAN ORGANIZATIONS
Olivia Roxana Popescu
PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu Jiu 892

MAPPING O'NEILL'S SITES OF MEMORY IN BUCHAREST: AN IMAGINARY RENEWAL OF A FORMER TRANSATLANTIC CONNECTION
Adriana-Carolina Bulz
PhD, Technical Military Academy of Bucharest 899

PAUL GOMA. ADAMEVA: LE COGITO ET LES MÉTAMORPHOSES DE L'ŒUVRE
Mariana Pasincovschi
PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 907
GHEORGHE APETROAE'S POEMS FROM THE PERSPECTIVE OF THE CONNOTATIONS SPECIFIC TO CULTURAL IMAGOLOGY
Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu..... 915

THE METAPHORS OF LAW
Diana Dănişor
PhD, University of Craiova..... 922

TEODOR NEŞ – „OAMENI DIN BIHOR"
Ioan Fabian
University of Oradea..... 929

MODERNISM IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE
Roxana Oana Mîndru
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 935

THE MODERNITY OF DIMITRIE ANGHEL'S PROSE
Cosmina Andreea Roşu
PhD Student, University of Piteşti..... 943

A JOURNEY IN THE UNIVERSE OF *JURNALUL COPIILOR*
Carmen Ţâgşorean
PhD Student, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 947

ASPECTS OF POLEMICS BETWEEN E. LOVINESCU AND MIHAIL DRAGOMIRESCU
Mirela Alina Morar (Popa)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 956

THE EPIGRAM IN THE VISION OF ROMANIAN EPIGRAMMATISTS
Olga Kaiter
PhD Lecturer, "Ovidius" University of Constanţa..... 974

***PÂNĂ LA CAPĂTUL PĂMÂNTULUI*. A MODELLING AND MODULATION OF LIFE**
Claudia Bosoi
PhD Student, University of Bucharest..... 982

THE FEATURES OF ARTISTIC POLICIES – NORWAY, FINLAND, THE NETHERLANDS
Cristiana Puni
PhD Student, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 991

POUR LE SOUTIENT DE L'EXPLOITATION DE LA SIMILITUDE DANS L'APPRENTISSAGE DES LANGUES
Mariana-Diana Câşlaru
PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 998

PRINCIPLES AND MORALITY IN TRANSYLVANIAN NOVELS
Marosfoi Eniko
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 1007

REPRESENTATIONS OF PURIFICATION IN LATIN TERMINOLOGY
Dana Nicola
PhD Student, West University of Timişoara..... 1014

***ROMGLISH* IN EUROPEAN COMISSION'S SHIPBUILIDNG ARTICLES**
Anca Trişcă (Ionescu)
PhD Student, University of Galaţi..... 1020
THEORIES OF AGENCY IN CONTEMPORARY SOCIAL AND CULTURAL STUDIES: ANTHONY GIDDENS, ULRICH BECK AND BRUNO LATOUR
Roxana Elena Doncu

Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 1028

THE NOVEL ŞANTIER – AN AUTOFICTION READ IN THE GRID OF AUTHENTICIST AESTHETICS
Mihaela Rusu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 1028

SCHOOL AND THE ATTITUDE OF PEOPLE REGARDING LEARNING IN SLAVICI LITERATURE
Adela Cristiana Gorcea
PhD Student, "Aurel Vlaicu University of Arad 1044

VALERIU ANANIA OR THE MYTH OF THE ARMORIAL SIGN
Doina Pologea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 1050

INTERWAR "AUTHENTICITY": "ANTI-KALOPHILIA"/ "ANTI-AESTHETICISM"/ ANTI-LITERATURE
Ştefan Firică
PhD, University of Bucharest 1057

IDENTITY AND RACE IN THE NOVEL *SMALL ISLAND* BY ANDREEA LEVY
Monica Simon
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 1063

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ – THE HYPOSTASIS OF THE PSALMISTS
Andrada Mare, PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş 1073

THE HALLIPA FAMILY, BETWEEN MISALLIANCE AND HEREDITY
Simona Liutiev
PhD Student, University of Piteşti 1079

REFLECTIONS UPON THE PROFANE OR SACRED TIME IN THE NOVEL *NOAPTEA DE SÂNZIENE* BY MIRCEA ELIADE
Maria Holhoş, PhD and Andra Gabriela Holhoş, Alba-Iulia 1093

L'IMAGE DE LA PROSTITUÉE DANS LE ROMAN *NANA* D'ÉMILE ZOLA
Tők Mădălina-Ioana
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1100

TRISTAN TZARA IN TRANSITION TOWARDS DADA
Elena Monica Baciu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 1104

THE MARVELLOUS UNIVERSE OF CHILDHOOD IN TRANSYLVANIA
Ioana Cecilia Botar
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 1111

LIFE AS A DREAM AND WORLD AS A THEATRE IN FĂNUŞ NEAGU`S NOVEL *FRUMOŞII NEBUNI AI MARILOR ORAŞE*
Violeta Marinescu
PhD Student, Romanian Academy 1117

ON THE WAY OF THE FIGURE OF THE CREATIVE SPIRIT

Ştefan Vlăduţescu
Prof., PhD, Hab., University of Craiova

Abstract: The purpose of this research is to formulate a definition and a set of criteria for defining the concept of "figure". The research method is two-fold: 1. diachronic historical reconstruction of the concept; 2. synchronous logic reconstruction of the concept of typological figure. Starting from the concept of figure etymology, then, considering that always appears in the context meaning, it proceed to the concept in a historical context and explain it in a different historical context at present. The concept is explained in which the man is underlying the concept is understood. Finally, it defines three taxonomies: a) a taxonomy of simple figures (rhetorical style, language, thematic, hermeneutic, symbolic), b) a taxonomy of complex figures (six types of figures are included in three classes: projection, perception, molding) and c) a hyper-figures taxonomy - critical figure or figure of creative spirit. However, for revealing hyper-figure of creative spirit ten criteria are defined.

Keywords: figure, concept of figure, taxonomies of figures, critical figure, figure of creative spirit

I. Reconstrucţia istorică

Conceptul de figură apare în antichitate şi el vine din latinescul fingere şi efformare, cu sensul de a forma, a dispune, a aranja. Etimologic, figura ar fi o aranjare, o formare, o dispunere. În Retorica sa Aristotel explicitează clar mecanismul figurii. Nu este vorba, în cazul figurii, de a substitui o expresie proprie printr-una figurată, ci este vorba de apariţia unui sens figurat alături de sensul propriu. În scrierile sale retorice, în special în „De oratore", Cicero consideră că figura este o lipsă, o substituire, o punere în loc. El arată că în locul unui semnificant propriu se dispune de un semnificant figurat. Teoriile de acest tip sunt numite de Tzvetan Todorov, în studiile sale, teorii substitutive [trimitem la articolele "Probleme actuale ale cercetării retorice" (Todorov, 1975) şi la "Synecdoques" (Todorov, 1970, pp. 16-35) şi la capitolul "Tropi şi figuri" din "Literatură şi semnificaţie" (Todorov, 1967). Articolul "Sinecdoci" este reluat în cartea "Semantica poeziei" (1979) unde se arată: "Acestea sunt teorii substitutive care răspund asupra posibilităţii de a pune în echivalenţă (semantică) doi semnificanţi, unul propriu şi altul figurat" (Todorov, 1979)].

Quintilian, în „Arta oratorică" şi Festus, în „De verborum semnificatione" formulează aceeaşi teorie substitutivă a figurii, opusă deci, teoriei adjonctive a lui Aristotel. Evul Mediu păstrează prin Vossius („Comentariorum rhetoricum") tradiţia impusă de Cicero, cea a definirii figurii ca substituţie. În Renaştere, în „Poetica" sa, Cesare Scaligero formulează ideea permutării cuvintelor pentru a alcătui o figură (Tatarkiewicz, 1978).

Premisele teoriei figurii ca deviere, ca écart, le găsim la César Du Marsais în tratamentul său „Despre tropi" (1730), tradus în română în 1981. El defineşte figurile ca "feluri de a vorbi depărtate de cele ce sunt fireşti şi obişnuite" (Du Marsais, 1981, p. 34). Pe aceeaşi linie, se situează şi teoria lui Pierre Fontanier din „Figurile limbajului" (1830), tradus la noi în 1977. Aceasta, păstrând definiţia figurii ca "îndepărtare (…) de ceea ce ar fi exprimarea simplă şi banală" (Fontanier, 1977, p. 6), arată că aceste figuri aparţin limbajului şi nu vorbirii, dar că ele se realizează în discurs, adică în vorbire. Discursul este pentru Fontanier "o gândire făcută sensibilă prin cuvinte" (1977, p. 6). Prin această definiţie, el generalizează tipul de cuvântare numit până atunci discurs.

După Fontanier, stilistica se separă de retorică şi de critica literară, pornind fiecare pe drumul său, dar mereu modelându-se una după alta şi mereu făcând schimb de concepte. Cu Fontanier evoluţia tipologică a figurii, nu şi cea cronologică, sfârşeşte.

Prin Bally şi Saussure, figura lingvistică şi figura literară se despart, după cum şi figura retorică de cea stilistică.

O revoluţie în teoria figurii o fac structuralismul şi glossematica lui L. Hjelmsev. În lucrarea sa "Preliminarii la o teorie a limbii", L. Hjelmsev arată că limba este un sistem şi un proces şi că pentru a o analiza, trebuie, în consecinţă, să se adopte două operaţii: a) fragmentarea procesului şi b) articularea sistemului. După aceste operaţii se obţin două clase: ale procesului, numite lanţuri, şi ale sistemului, numite paradigme. Teza generală este că, "procesul determină sistemul" (Hjelmslev L., 1967, pp. 53-55 şi p. 74). La baza semnelor din proces se descoperă sistemul de semne. Limba are un număr nelimitat de semne şi ea, arată Hjelmsev, "trebuie să fie oricând capabilă să-şi formeze semne noi" (1967, p. 88). Pentru a-şi construi semnele, limba are nevoie de un material de construcţie, de "nonsemne", "Limitate ca număr" (1967, p. 89) "astfel de nonsemne care intră în sistemul de semne ca părţi componente ale semnelor respective, le vom numi figuri (...). Prin urmare, limba este alcătuită în aşa fel încât dintr-un mănunchi de figuri, aranjabile în nenumărate feluri, îşi poate construi o mulţime nesfârşită de semne" (Hjelmslev, 1967, p. 90). După scop, limbile sunt sisteme de semne, dar, continuă Hjelmsev, "ţinând seama de structura lor internă, ele sunt cu totul altceva, şi anume sisteme de figuri" (Hjelmslev, 1967). Aşadar, semnele sunt funcţii externe, iar figurile sunt funcţii interne. Oriunde există un univers, există un număr de semne, adică un număr de figuri, deducem noi din teoria lui Hjelmsev. Convingerea ne este întărită de o afirmaţie a lui Mircea Eliade din Istoria credinţelor şi ideilor religioase. Aici, încă de la început, el arată că orice fel de "documente sunt susceptibile să constituie un limbaj" (Eliade, 1981, p. 4). Documentele poetice, prin analogie, sunt şi ele susceptibile de un limbaj, de o structurare, dar, cum orice lectură este o structurare, orice document este susceptibil de mai multe limbaje. Lectura ca "structurare a textului" este o idee a lui Roland Barthes (Barthes, 1973, p. 31) reluată la noi de Eugen Negrici (Negrici, 1978, p. 8).

În 1964, apare conceptul de figură tematică. Jean Pierre-Richard arată în prefaţa la "Onze études sur la poésie modern": "Prin explorarea imaginară a anumitor figuri prin mijlocirea cărora se revelă fiinţa în care orice existenţă se împlineşte" se realizează "problematica visată a prezenţei" (Richard, 1964, p. 8) şi mai departe "adevărata literatură se dezvăluie într-o diferenţiere relevantă între diversele nivele ale căutării sale (…). Ea stabileşte un raport, un ecou imediat între formele ei de expresie (…) şi figurile tematice şi ideologice din straturile trăirii profunde pe care o exprimă şi o realizează în ea" (Richard, 1964, p. 9).

Citind hermeneutic documentele psihanalizei, Paul Ricœur descoperă figura hermeneutică. În cartea sa, Conflictul interpretărilor, el arată că "teleologia subiectului ca şi arheologia freudiană nu se constituie decât în mişcarea de interpretare care explică o figură printr-o altă figură. Spiritul nu se realizează decât în această trecere de la o figură la alta; este aici dialectica însăşi a figurilor (…). Dar această figură coerentă a existenţei care suntem noi, în care vin să se implanteze interpretări rivale, nu este dată decât în această dialectică a interpretărilor (…). Numai o hermeneutică instruită de figurile simbolice poate să demonstreze că aceste diferite modalităţi ale existenţei aparţin unei problematici unice" (Ricœur, 1969, pp. 25-27).

Figura retorică, pe linia retoricii clasice, nu este abandonată. În 1966, Jean Cohen defineşte figura ca "o încălcare a uneia dintre regulile care compun codul" (Cohen, 1966, p. 51), specificând mai departe că "strategia poetică are ca singur scop schimbarea sensului" şi pentru aceasta foloseşte figurile, care pot fi écart-uri, deviaţii sintagmatice sau paradigmatice (Cohen, 1966, p. 115).

O nouă definire a figurii o dă Gérard Genette în "Figuri I". Aici el demonstrează că figură este "Un spaţiu intern al limbajului", că de fapt, "figura nu este nimic altceva decât un sentiment al figurii" (Genette, 1978, pp. 85-99).

O sinteză a direcţiilor ce au definit figura retorică o reprezintă "Retorica general" (1970) a grupului M. Retorica este definită acum drept "ansamblu de abateri susceptibile de autocorectare" (Grupul M., 1974, p. 58), iar figurile retorice sunt "rezultatul aplicării a patru operaţii fundamentale" (Grupul M, 1974, p. 29 şi p. 64): adjoncţie, suprimare, suprimare-adjoncţie şi permutare.

A.-J. Greimas în "Semantica structural" (1966), continuând pe Hjelmsev, redefineşte figura lingvistică. "Figura poate fi: nucleară simplă sau nucleară complexă. Figura nucleară simplă este un nucleu semic, caracterizat prin relaţii ierarhice între semele care îl constituie şi care nu depăşeşte graniţele unui lexem" (Greimas, 1966, p. 49). Figura nucleară complexă este aceea "în care relaţiile ierarhice între seme se întind pe două sau mai multe lexeme" (Greimas, 1966, p. 49). Tot în jurul lui 1965 se elaborează şi definiţia figurii stilistice în stilistica ligvistică şi în stilistica literară a secolului XX: Charle Bally (1905), F. Guiraud (1969), Ch. Bruneau (1951), K. Vossler (1972, pp. 5-26), Leo Spitzer. Pasul în figura stilistică este făcut de Michel Riffaterre, "Essais de stylistique structurelle". În această lucrare şi în "Probleme de analiză textuală", Riffaterre defineşte figura ca semiosis, ca aport, ca supliment în raport cu notaţia referenţială. "Figura, care este semiosis, găseşte suportul său în notaţia referenţială, care este mimesis" (Riffaterre, 1971, p. 236). Figura stilistică este un efect al contextului.

Acestor tipuri de figuri li se adaugă figura critică. Aceasta este elaborată în Italia în jurul anului 1980 de Stefano Agosti. După Agosti figura critică este o figură a textului, o figură de protecţie, nu de percepţie, ca cele înregistrate până acum. Figura distructivă a textului este obligată de privirea critică la o restructurare, la constructivizare. Concluzia lui Agosti este că "figurile critice (…) sunt întotdeauna vizibile în interiorul textului" (Agosti, 1982, p. 107).

Franco Rella elaborează în "Miti e figure del modern" (1981) un concept de figură proiectivă. "Conceptul de figură (…) e analog sensului pe care Proust îl atribuie termenului de metaforă, dar opus sensului atribuit lui de ligvistică şi retorică (…). În acest sens, figura este articularea, atracţia şi structurarea la un loc a mai multor imagini ale gândirii" (Rella, 1981, p. 134). "Figura este o constelaţie de imagini" (Rella, 1981, p. 9). Modernitatea, adică epoca dintre 1800 şi 1950, nu mai poate vorbi în simboluri ci în unităţi mai complexe, figuri, iar critica trebuie să formuleze "un limbaj al figurilor" (1981, p. 9), "timpul modernului se reprezintă prin figuri" (1981, p. 135)

În evoluţia conceptului de figură, Roland Barthes este un punct nodal. El formulează împreună cu Benveniste, zice Tzvetan Todorov în "Semantica poeziei", ipoteza că "figura dirijează nu numai întrebuinţarea limbajului, dar, de asemenea, alte sisteme simbolice" (Todorov, 1979, p. 7). Figurile, aşadar, se pot identifica în toate sistemele simbolice, iar activitatea retorică a lui Roland Barthes cuprinde cercetarea figurilor atât în pictură (vezi "Retorica") în semiologie, în modă (Sistemul modei), în naraţiune (S/Z) şi în hermeneutică. Pentru Barthes ca retorician al figurilor simbolice, cartea sa din 1977, "Fragmente dintr-un discurs amoros", este fundamentală. Premisele pentru figurile acestui discurs le găsim în "S/Z" în subcapitolul "Personal şi figură"; aici se arată: "cu totul altceva este figura: nu mai este o combinaţie de semne fixate pe un nume civil, iar biografia, psihologia, timpul nu pot s-o acapareze; este o configuraţie necivilă, impersonală, acronică de raporturi simbolice" (Barthes, 1970, p. 74). Ce altceva sunt cele optzeci de figuri ale discursului amoros dacă nu nişte configuraţii impersonale, acronice şi necivile de raporturi simbolice, ci, un raport general în limbaj, o "răbufnire de limbaj", "un ciob de discurs", un gest, un episod, o situaţie sau o ipostază "a corpului surprins în acţiune" (Barthes, 1977, pp. 11-16). Figurile sunt nişte

fragmente care exprimă concentrat gestica acţiunii. "Textul însuşi, arată Barthes în Plăcerea textului, structură diagramatică, şi nu imitativă, se poate desfăşura sub formă de corp clivat în obiecte - fetiş, în legături erotice. Toate aceste mişcări atestă o figură a textului, necesare plăcerii şi lecturii" (Barthes, 1973, p. 89). Direcţia figurilor simbolice include, alături de Benveniste şi Barthes, şi pe Greimas. Acesta, după ce în 1966 elaborase, după Hjelmelsev, un concept lingvistic de figură, participă şi la elaborarea aceluia de figură simbolică. În subcapitolul "Figurile lumii natural" din "Despre sens", Greimas arată: "Trebuie căutat un alt nivel unde s-ar putea situa o viziune mai profundă, mai puţin evenimenţială despre lume" (Greimas, 1971, pp. 68-69). Prin două porţi trebuie să treacă realitatea pentru a ajunge la figuri: întâi, prin extragerea din obiecte a unei valori invariabile, apoi, confruntarea acesteia cu obiectele. Astfel, afirmă Greimas, "se ajunge să se substituie nivelului evenimenţial şi accidental al lumii obiectelor, un nivel de figuri ale lumii; acest nivel va constitui un inventar finit" (Greimas, 1971, p. 69). Gestualitatea este considerată de Greimas, ca şi de Barthes "un sistem simbolic" (Greimas, 1971, p. 101).

Până în 1975 în critica literară românească nu exista decât ideea a două tipuri de figură; retorică şi stilistică. Enciclopedia lui Gh. N. Dragomirescu (1975) şi stilisticile româneşti ale lui Iorgu Iordan, I. Coteanu şi L. Galdi înregistrează figurile de stil şi figurile retorice. În critica literară românească, conceptul de figură apare întâi în lucrările lui Eugen Simion. Ca referinţă într-un demers pentru definirea figurii vom lua cartea lui E. Simion, "Dimineaţa poeţilor" (1980). Întâlnim la E. Simion următoarele tipuri de figuri: figură de stil (Simion, 1998, p. 20), figura peisajului imaginar (Simion, 1998, p. 265), figură poetică (1980, p. 401), figură retorică (Simion, 1998, p. 49), figură a spiritului (Simion, 1998, p. 107), figură a vieţii afective (Simion, 1998, p. 99), figură a discursului (Simion, 1998, p. 99), figură a erosului (1980, p. 98), figură a poeziei (1980, p. 28), figură a imaginarului (Simion, 1998, pp. 12-13), figură lirică (1980, p. 76) şi, în sfârşit, figură a sensibilităţii (1980, p. 318). Figura este, după E. Simion, fie un "demers determinabil faţă de obiecte" (1980, p. 68), fie o "strategie a spiritului" (Simion, 1998, p. 142), fie o "formă a sensibilităţii omului" (Simion, 1998, p. 287), fie o "atitudine care să implice mai profund sensibilitatea" (Simion, 1998, p. 256), fie "un mecanism liric" (1980, p. 322). "Figura, zice E. Simion, se poate defini nu numai prin filosofia existenţei şi calitatea expresiei, dar şi printr-o poziţie faţă de obiecte" (Simion, 1998, p. 236). Conceptul de figură apare, apoi la E. Negrici în "Figura spiritului creator". "Figurile, arată Negrici, transpar în atitudinea faţă de cod şi prin manifestarea funcţiilor de supraveghere" (Negrici, 1978, p. 183).

Pentru Ion Pop, în Lucian Blaga, figura "semnifică deopotrivă feţele, aspectele şi obiectivele unei lumi posibile" (Pop, 1981, p. 277).

II. Reconstrucţia logic-tipologică

1. Figura retorică. Din perspectiva tipologică, figura de bază este figura retorică înţeleasă, ca substituire de cuvinte şi/sau ca adăugire de sensuri în vederea obţinerii de efecte estetice ori pragmatice.

Figura retorică este "tropul" în sensul lui Du Marsais şi Fontanier.

2. Figura de stil. Taxonomic vorbind, din poziţia combinativă "stilul este omul" şi stilul este modalitate de exprimare dincolode banalitate, simplitate, firesc tern şi obişnuit opac se poate diferenţia figura stilistică.

3. Figura lingvistică se constituie ca semn supraordonat. Ea este parte a limbii, funcţie internă a acesteia. Figurile lingvistice sunt generate de lanţurile organizate de semne. Principiile de ordonare constau în verificare semică reciprocă şi constrângere mutuală la convergenţă.

Figurile garantează înţelegerea şi reluarea limbii în vorbire. Figura lingvistică este opera lui Hjelmsev.

4. Figura tematică se întâlneşte în straturile trăirii profunde, în zona experienţei fundamentale pe care opera o exprimă şi, simultan, o realizează, ea este convergenţa tuturor nivelurilor semnificante ale operei. Este, de fapt, o convergenţă ruptă, secţionată, mai curând o năzuinţă de convergenţă: o năzuinţă spre stabilirea unui raport subteran, nodal şi esenţial între temele operei. ”Tema, zice Teun A. Van Dijk, este ansamblul semelor tematice din structura profundă a operei” (Teun A. Van Dijk, 1972, p. 198).

Temele sunt paradigme ale operei, compuse din mai multe seme tematice, adică figuri tematice. Temele sunt ansambluri de figuri tematice virtuale. Fondatorul figurii tematice este J.-P. Richard.

5. Figura hermeneutică este figura înţelegerii unei existenţe ce se include în operă. Figura hermeneutică demodelează opere, după principiile lectorului, ale criticului care o parcurge, apoi o remodelează după figura interioară a experienţei acestuia. Demodelarea este un proces de înţelegere, iar remodelarea unul de explicare. Figura hermeneutică atinge zonele fundamentale ale existenţei: situaţiile şi ipostazele umane. Aceasta este o figură esenţială de interpretare, este o figură a înţelegerii, una a dominaţiei lectorului. Eu nu pot citi opera decât "decitindu-mi" figurile mele interioare, eu mă înţeleg pe mine prin operă, după cum înţeleg opera prin mine.

Fondatorul figurii hermeneutice arată: “Întâi există fiinţa în lume, apoi înţelegerea ei, apoi interpretarea ei, apoi spunerea ei. (…) Eu sunt, are prioritate asupra lui, eu vorbesc” (Ricœur, 1969, p. 261). “Existenţa, se spune în altă parte, este dorinţă de a fi şi efort de a exista. Orice hermeneutică este astfel, explicit sau implicit, înţelegere de sine prin intermediul înţelegerii altuia” (Ricoeur, 1969, p. 20). După Ricœur există două căi de înţelegere: "o cale scurtă: a intuiţiei de sine prin sine şi o cale lungă: a interpretării semnelor" (Ricoeur, 1969, p. 260). Semnele sunt semnele altuia, figurile sunt figuri ale celui ce se înţelege pe sine prin altul.

Figura hermeneutică presupune o filosofie a existenţei, lucru pe care Eugen Simion nu-l va uita. Pentru aceasta "critica trebuie să ajungă într-un chip sau în altul la ceea ce este esenţial în operă: experienţa (existenţa) omului" (Simion, 1982, p. 436).

Figura hermeneutică este figura fundamentală a unei opere, ea este o atitudine, o poziţie esenţială a omului în lume. Figura spiritului creator include o figură hermeneutică fie ca bază explicită, fie ca bază implicită pentru text.

6. Figura simbolică este fundamentată de E. Benveniste, A.-J. Greimas şi R. Barthes. Ea este, ca şi figura tematică, o paradigmă a nivelului de profunzime, a nivelului discursiv al textului. Orice text de orice fel are, după Greimas, "două instanţe, două niveluri: unul narativ, iar altul discursiv sau figurativ" (Greimas, 1973, p. 172). Nivelul discursiv sau figurativ este nivelul figurilor. Figura simbolică este un gest semnificativ sau un fragment de acţiune.

Figurile examinate până aici le putem împărţi în trei: figuri de proiecţie, de percepţie şi modelatoare.

7. Figurile de proiecţie sunt: figura retorică şi figura de stil. Ele sunt consecinţa unei lecturi de proiecţie. Lectorul proiectează în text aceste structuri, aceste figuri preconcepute, am zice dur false. Considerând "figura doar un sentiment al figurii" ca Genette, se poate spune că lectorul le proiectează şi le descoperă. Aruncă o figură şi-i revine figura, aceeaşi figură confirmată sau contrazisă. Lectorul are în sistemul de aşteptări şi prezenţe un tip de figură, o metaforă de exemplu, şi caută în text această figură, o găseşte sau nu, el caută o alta.

8. Figurile de percepţie sunt: figura tematică şi figura simbolică. În cazul acestora lectorul inventează percepte pe baza semelor textului, nişte figuri, nişte ansambluri paradigmatice, seme tematice sau de seme gestuale sau proairectice (de acţiune).

Aparatul de percepţie al lectorului acestor figuri este un aparat figurativ, pentru el totul poate fi figură.

Un tip special de figură de percepţie este figura propusă de Franco Rella în ”Mituri şi figuri ale modernului”, 1981, înţeleasă ca o constelaţie de imagini selective – evident, percepute: imagini care se articulează, se atrag şi se structurează la un loc. O atare figură este un text în miniatură. Kristeva arată în Eseuri de semiotică poetică: ”textul este o constelaţie” (Kristeva, 1972, p. 206).

9. Figurile modelatoare sunt: figura lingvistică şi figura hemeneutică. În afara primeia, care exprimă atitudinea faţă de cod, nu poate fi comunicat mesajul, iar în afara celei de a doua, care exprimă poziţia faţă de mesaj, nu poate fi înţeles mesajul. Ele modelează percepţia şi proiecţia de figuri.

10. Figurile hermeneutice fundamentează figurile de percepţie: figura tematică şi figura simbolică, iar figurile lingvistice pe cele de proiecţie: retorice şi de stil.

11. Figura critică, propusă de Stefano Agosti ca un fel de figură de percepţie, noi o concepem ca o sinteză de figuri, ca pe o figură a spiritului creator. Figura spiritului creator este simultan o figură a comunicării, a discursului, a textului şi a imaginarului, a revenirii (ca stare de suflet după Bachelard) (Bachelard, 1974, p. 13), a vieţii afective, a peisajului (în sensul lui Richard din ”Microlecturi”) şi a sensibilităţii.

Comunicarea este un proces de transmitere de informaţii, ea include discursul, definit de Mariana Tuţescu ca “enunţ plus situaţie de comunicare” (Tuţescu, 1979, p. 59). Într-o altă carte a sa, M. Tuţescu (”Le texte”) arată că “ Textul este un produs al discursului” (Tuţescu, 1980, p. 23). Incluziunea merge mai departe: textul cuprinde imaginarul ş.a.m.d. Fiecare dintre aceste realităţi este compusă din mai multe figuri. Dar celelalte figuri luate separat şi în afara axei esenţiale, nu sunt figuri ale spiritului creator. Aceasta din urmă exprimând starea fundamentală: existenţa în lume a spiritului creator.

Figura critică face drumul de la substituţie retorică la nesubstituire. Ea însoţeşte procesul de figurare retorică cu un proces de construcţie figurativă în realul secund. Gesturile, situaţiile înseşi devin figuri, ca şi obiectele peisajului imaginar. Sentimentul figurii este dat uneori şi de construcţii nefigurate, încât figura devine un exces, o acuzaţie. Între situaţiile şi obiectele care devin figuri, Barthes ne dă: Aşteptarea, Absenţa, Scrisoarea, Inima etc.

De la un lucru pus în locul altuia pentru a obţine o figură, am ajuns la a obţine o figură din a pune un lucru în locul aceluiaşi lucru. Sensul metaforic de figură merge paralel cu sensul propriu de figură: “Figură, în sens propriu, zice Du Marsais în Despre tropi, înseamnă forma exterioară a unui corp” (Du Marsais, 1981, p. 36).

Figura este ea însăşi o stare sau un gest al corpului.

III. Concluzie

Figura critică, figura spiritului creator este concluzia lucrării noastre: ea este o figură modelatoare, de percepţie şi de proiecţie, adică un sistem de figuri: latente şi manifeste. Figura critică este o constelaţie de imagini ce reprezintă:

1. o operaţie asupra realităţii;
2. un demers faţă de realitate;
3. o strategie a spiritului creator faţă de realitate;
4. o atitudine faţă de realitate şi faţă de cod;
5. o stare a sufletului;
6. un mecanism de producere a textului;
7. un mobil al gândirii producătoare: un obiect;
8. o situaţie sau o ipostază a spiritului;
9. “un ciob de discurs”, un eveniment discursiv;
10. un gest sau o acţiune a spiritului.

References

Agosti, S., Interviste, In Mincu, Marin. La Semiotica letteraria italiana: interviste. Vol. 958. Feltrinelli, 1982.

Bachelard, Gaston. "La poétique de la rêverie [1960]." Paris: PUF 9 (1989).

Bačík, R., Mihal, J., & Fedorko, R. (2015). The Analysis of the Impact of Selected Communication Channels on the Selected City Population' Opinion. Polish Journal of Management Studies, 12(2).

Bačík, R., Mihal, J., & Fedorko, R. (2015). The Analysis of the Impact of Selected Communication Channels on the Selected City Population' Opinion. Polish Journal of Management Studies, 12(2).

Barthes, R., S/Z, Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland. "Le plaisir du texte [1973]." Paris: Éditions du Seuil (2000).

Barthes, Roland. Fragments d'un discours amoureux. Seuil, 1977, 2015.

Boldea, Iulian. Romanian Literary Perspectives and European Confluences. Éd. Asymetria, 2011.

Bruneau, Charles. "La stylistique." Romance Philology 5 (1951): 1.

Budica, I., Busu, O. V., Dumitru, A., & Purcaru, M. L. (2015). Waste management as commitment and duty of citizens. Polish Journal of Management Studies, 11.

Călinescu, Matei. "A citi, a reciti. Către o poetică a (re) lecturii." Iaşi, Polirom (2003).

Cohen, J., Le haut Langage, Paris, Flammarion, 1979.

Cohen, J., Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.

Davis, R. H. (2015). A genre analysis of medical research articles (Doctoral dissertation, University of Glasgow).

Fontanier, Pierre. "Figurile limbajului, în româneşte de Antonia Constantinescu." Bucureşti, Editura Univers (1977).

Genette, Gérard. "Figuri, selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion." Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers (1978).

Grabara, J., Man, M., & Kot, S. (2013, May). Costs Incurred by Designing and Implementing the Logistical Projects in the Activity of Companies. In Applied Mechanics and Materials (Vol. 309, pp. 201-208).

Greimas, Algirdas Julien, and Maria Carpov. Despre sens: eseuri semiotice. Ed. Univers, 1975.

Greimas, Algirdas Julien. "Les actants, les acteurs et les figures." Sémiotique narrative et textuelle (1973): 161-176.

Greimas, Algirdas Julien. "Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966." Maupassant, Paris, Le Seuil (1976).

Grupul M., Retorică generală, Bucureşti, Editura Univers, 1974.

Avram, A., Avram, C. D., & Avram, V. (2014). Research and development expenditures between discretionary costs and source for economic growth. *Romanian Journal of Economics*, *39*(2 (48)), 49-66.

Hjelmslev L., Preliminarii la o teorie a limbii, Bucureşti, Centrul de Cercetări Fonetice şi Dialectale, 1967.

Ionescu, A., 2010, Marqueurs évidentiels dans la presse écrite roumaine, communication

Kristeva, Julia, Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972.

Marsais, Du, and César Chesneau. "Despre tropi." Bucureşti, Editura Univers (1981).

Negrea, Xenia (2013). Hard news, news value and fait divers in Romanian press. In I. Boldea (Ed.), Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue: Communication and Public Relations (pp. 153-160). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.

Negrici E., Figura spiritului creator, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.

Nicolae, F., Ristea, M., Cotorcea, A., & Nistor, F. (2015). The relationship between port logistics and global logistics performance. Scientific Bulletin" Mircea cel Batran" Naval Academy, 18(1), 83.

Pop, Ion. Lucian Blaga: universul liric. Cartea Românească, 1981.

présentée au XXVIe Congrès de Philologie et de Linguistique Romane, Valence, Espagne, 06-11 septembre 2010.

Rella, Franco. Miti e figure del moderno. Vol. 1258. Feltrinelli Editore, 1993.

Richard, J. P. (1964). Onze Etudes sur la poesie moderne. Paris: Editions du Seuil (1964). 301 S. 8°. Éditions du Seuil.

Ricoeur, Paul. "Le conflit des interprétations." Essai d'herméneutique, Paris, Seuil (1969): 396.

Riffaterre, M. "Problèmes de I 'analyse textuelle, Didier, 1971; F." Rastier, "Systématique des isotopies.

Simion, Eugen. Întoarcerea autorului: eseuri despre relația creator-operă. Cartea Românească, 1981.

Simion, Eugen. *Dimineaţa poeţilor: eseu despre începuturile poeziei române*. Univers Enciclopedic, 1998.

Singh, S. The Communication Conundrum-What Not To Do? Director's Message, 26.

Stănescu, G. C. (2015). Breaking News and News Alert, between Information and Spectacle for Rating. Social Sciences and Education Research Review, 2(2), 81-91.

Štefko, R., Fedorko, I., Bačík, R., & Fedorko, R. (2015). An Analysis of Perceived Topicality of Website Content Influence in Terms of Reputation Management. Polish Journal of Management Studies, 12(1).

Štefko, R., Fedorko, I., Bačík, R., & Fedorko, R. (2015). An Analysis of Perceived Topicality of Website Content Influence in Terms of Reputation Management. Polish Journal of Management Studies, 12(1).

Todorov, Tzvetan. "Problèmes actuels de la recherche rhétorique." Le français moderne 43 (1975): 193-201.

Todorov, Tzvetan. "Synecdoques." Communications 16.1 (1970): 26-35.

Todorov, Tzvetan. Littérature et signification. Larousse, 1967.

Tuţescu M., Précis de sémantique française, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1979.

Tuţescu, Mariana. Le texte: de la linguistique à la littérature. Universitatea din Bucureşti, 1980.

Voinea, Dan Valeriu (2015). Media, Social Media and Freedom of Speech Protection in Romanian Legislation. In C. M. Bunăiașu, E. R. Opran, & D. V. Voinea, Creativity in social sciences. Craiova: Editura Sitech.

Voinea, Dan-Valeriu (2013). Analysis of the socio-demographic, cultural and economic status of Romanian immigrants in Illinois. In Iulian Boldea (Ed.), Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue: History (pp. 121-130). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.

THE BOOK DESTRUCTION AS DEPOSITARY OF THE SPIRIT

Nicolae Iuga
Prof., PhD, "Vasile Goldiş" University of Arad

Abstract: Relatively has been written much about the destruction of inconvenient books through burning. The first book burned in public by order of a state authority was apparently the book entitled "On the Gods" belonging to the famous sophist of antiquity Protagoras, in the fifth century BC. The next inline was the Library of Alexandria, partially burned on several occasions, until it was completely destroyed during the Muslim invasion of Egypt, in the seventh century AD. After that, the books placed in the index by the Christian Inquisition of the Middle Ages were also destroyed.
But there is another, less researched, indirect method of destroying books, respectively discrediting the Idea of the Book. It consists of destruction by reiteration, plagiarism and producing wastepaper.

Keywords: The burning of books, the Library of Alexandria, Inquisition, wastepaper, plagiarism

§ Distrugerea directă a Cărții prin ardere

Problema cred că ar trebui abordată doar după clarificarea răspunsului la întrebarea: dacă inventarea scrierii a fost un lucru bun sau un lucru rău? Sau, mai exact, în ce măsură a fost un lucru bun și în ce măsură un lucru rău? Bineînțeles, pentru omul de bun simț întrebarea poate părea ciudată, pentru că acesta va crede că inventarea scrierii a fost un lucru necondiționat bun, dar în istoria filosofiei întrebarea a fost pusă cu claritate, chiar în acești termeni, de către Socrate, într-un bine cunoscut dialog platonic (*Phaidros,* 274d – 275e).

Socrate repovestește, în felul său, vechiul mit egiptean[1], potrivit căruia scrierea ar fi fost inventată nu de către muritori, ci de către Zeu. Toth era la vechii egipteni un zeu selenar, așadar un zeul al luminii puține și ambigue, reprezentat ca un om cu cap de pasăre cu vedere pătrunzătoare, zeu civilizatoric personificând cunoașterea în genere, știința și înțelepciunea, el este totdată inventatorul geometriei, astronomiei și al scrisului, patronul scribilor și călăuza sufletelor morților în lumea de Dincolo. Deci, zeul Toth se prezintă cu invenția scrisului la Faraonul care domnea atunci la Theba. Îi zice: privește mărite Faraon, știința scrisului îi va face pe egipteni mai înțelepți și mai cu ținere de minte. A fost găsit leacul împotriva uitării. În schimb, Faraonul îi spune că mai întâi trebuie să judece asupra a ce este folositor și ce este păgubitor în inventarea scrisului. Faraonul susține că, totodată, invenția va avea și efecte păgubitoare, că scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care îl vor deprinde și le va slăbi ținerea de minte, prin lipsă de exercițiu și lenevie.

Punându-și speranța în scris – continuă Faraonul – oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor semne străine, nu dinăuntru prin efort propriu. Scrisul nu este făcut spre a întări ținerea de minte, ci dimpotrivă. Cât privește înțelepciunea, oamenii vor afla o mulțime de lucruri de prin cărți și vor socoti că sunt înțelepți, când de fapt cei mai mulți dintre ei nu vor avea nici un gând care să fie al lor. Despre texte, despre gândurile scrise, acestea pot să vorbească numai atunci când sunt însuflețite de spirit. Dar dacă le pui vreo întrebare, vrând să te lămurești asupra vreunei afirmații, textele nu îți răspund decât un singur lucru, mereu același. O cuvântare, odată ce a fost scrisă, are aceeași înfățișare pentru totdeauna, și pentru

[1] Platon, *Opere,* vol. IV, ESE, București 1983, p. 484 și urm.

cei care o pricep și pentru cei cărora nu le spune nimic. Este literă moartă, care nu știe ea însăși în fața cui se cuvine să vorbească și în fața cui să tacă. Iar dacă este contrazisă pe nedrept, scrisoarea nu se poate apăra singură, fără ajutorul autorului său. Acesta este, în rezumat, conținutul mitului repovestit de către Socrate.

Este evident că vorbirea, oralitatea, ca formă de comunicare este mai veche decât scrierea și este de admis că cele mai vechi forme de scriere au fost pictogramele sau ideogramele. O pictogramă reprezenta un obiect concret, semnificantul avea un semnificat, dar este îndoielnic că ar fi existat reguli de legare a unor pictograme între ele, ceva în genul unei proto-gramatici, care să urmeze legăturile reale dintre obiecte, spre a constitui o propoziție[2]. Adevăratul salt în istoria scrierii s-a produs doar atunci când s-a realizat trecerea de la scrierea pictografică la alfabet, de la semnul care denotă un obiect la semnul care denotă un sunet, de la un foarte mare număr de imagini iconice ale unor obiecte, respectiv de la echivalentul unui mare număr de cuvinte, la un număr foarte mic de semne, menite să redea câte un singur sunet elemntar pe care îl poate scoate aparatul fonator al omului, un fonem. Semnul nu mai indică un obiect concret, ci semnifică un sunet abstract, care luat în sine și în mod izolat nu înseamnă nimic în ordinea limbajului articulat. Așa s-a ajuns la sisteme de alfabet având doar în jur de treizeci de semne, și așa s-a ajuns și la posibilitatea de a exprima nu numai cuvinte, ci și relațiile dintre ele, corespunzător relațiilor dintre obiecte, adică la o structură gramaticală.

Această veritabilă revoluție s-a petrecum în Mesopotamia în urmă cu aproximativ cinci mii de ani[3], scrierea în speță numidu-se „cuneiformă", pentru că „literele" se imprimau pe tăblițe de lut cu un băț tăiat oblic, care lăsa urme în formă de cui. Apoi tăblițele de lut erau întărite prin ardere și acoperite cu încă un strat protector de argilă drept „copertă", ceea ce a făcut ca multe dintre acestea să se păstreze intacte, în adevărate „biblioteci", printre ruinele acoperite cu nisip ale vechilor civilizații sumeriene, până în zilele noastre. În Egiptul antic, după cum se știe, existau două feluri de scriere, o scriere *hieroglifică*, având la bază pictograme sau ideograme, și o alta numită *demotică*, o scriere alfabetică. Aceste două tipuri de scriere au coexistat în cultura egipteană până târziu, în perioada ptolemeică, pentru că hieroglifele (literal: limbă sacră) denotau un complex de entități religioase și metafizice, care nu puteau fi înțelese decât numai în urma unui laborios proces de inițiere, în timp ce scrierea demotică de tip alfabetic, așa cum îi arăta și numele, era destinată unui larg public profan.

Apoi, cu aproximativ o mie de ani înainte de Christos, probabil din combinația unui mai vechi alfabet cuneiform ugaritic cu cel linear fenician, apare alfabetul așa-zis fenician sau „pătrat", în baza căruia se formează toate celelalte tipuri de alfabet – ebraic, grecesc, latin, chirilic – uzuale până în ziua de azi. Astfel textul scris, Cartea în sens larg, devine un important depozitar al Spiritului, scrierea capătă „funcția de tezaurizare a memoriei umanității"[4].

Mai întâi au fost fixate în scris izvoarele religioase, Cărțile inspirate de Sus și normele etico-juridice. A fost Codul de legi al regelui babilonian Hammurabi (1728-1686 î. H.), care se păstrează în „originalul" scris în alfabetul cuneiform, săpat pe o stelă de marmură neagră, aflată în prezent la Muzeul Louvre din Paris[5]. După aceea, vreo cinci secole mai târziu, avem Decalogul lui Moise, care a fost de asemenea scris pe două stele de piatră, „Tablele Legii", din păcate pierdute în urma distrugerii Ierusalimului și a Templului de aici de către romani, pe la anul 70 d. H. Și, în fine, la aproximativ o mie de ani după Hammurabi, avem textele celebrilor legiutori greci și latini, Solon în Athena și Lycurg în Sparta, precum și Legea celor XII Table la Roma. Așadar, prima mare utilitate a scrierii s-a manifestat în transmiterea

[2] Ferdinand de Saussure, Curs de lingvistică generală, Polirom, Iași, 1998, p. 81.
[3] Jean-Jacques Glassner, *Écrire à Sumer: l'invention du cunéiforme*, Seuil, 2001.
[4] Henri Joly, *L'écriture et la parole,* în vol: *Le Renversement platonicien : logos, épistémè, polis*, Paris, Vrin, 1974, p. 112.
[5] Nicolae Iuga, în *Codul lui Hammurabi,* Ed. Proema, Baia Mare, 2001, p. 59 și urm.

narațiunilor religioase fiundamentale și în formularea dreptului, a reglementărilor juridice. De acuma înainte, legile nu mai sunt nescrise ci scrise, textele legilor sunt afișate în public și accesibile oricărui om cunoscător al scrisului, cunoașterea legilor de către cetățean devine o obligație și este prezumată datorită publicării legilor, iar publicarea devine o condiție sine qua non a intrării lor în vigoare.

Fixarea unor idei în scris și cunoașterea tot mai răspândită a scrisului a avut consecințe importante asupra societăților arhaice, a însemnat trecerea la o civilizație a scrisului, a Cărții, și a modificat în plan individual și social evoluția cunoașterii, a memoriei și a limbajului. Faptul că inițial scrisul a fost utilizat pentru fixarea normelor juridice, care trebuiau să fie expresii ne-echivoce, bine determinate, lapidare și concise, nu a permis din start manifestarea inflației în ceeea ce privește scrisul, respectiv înmulțirea fără sens a scrierilor. Stilistic, un text de lege nu admitea considerații exterioare sau expresii parazite. O inflație a scrierilor – și prin aceasta o relaxare și o diluare a Spiritului depozitat în texte – a avut loc abia după ce au început să apară în public scrierile cu caracter literar și după ce a apărut obiceiul ca să fie fixate în scris discursurile cu caracter politic.

Spre a învedera importanța Cărții în genere în ansamblul civilizației contemporane, celebrul filosof al științei Karl Raimund Popper ne propune să facem un experiment mental. Anume, să ne imaginăm două cataclisme posibile, care să afecteze semnificativ suprafața întregului pământ. În cazul primului cataclism, dacă am presupune că toate elementele civilizației actuale (ustensile, mașini etc.) ar fi distruse și informația cognitivă din memoria oamenilor s-ar șterge, însă dacă ar supraviețui cărțile, revistele, bibliotecile și capacitatea oamenilor de a citi, civilizația umană și-ar putea relua cursul în câteva decenii, și încă de la un nivel acceptabil. În al doilea caz, dacă am presupune că, printr-un cataclism, dispar complet cărțile, revistele și bibliotecile, atunci capacitatea de lectură a omului s-ar dovedi inutilă, iar relansarea civilizației ar avea nevoie de mai multe milenii, spre a atinge din nou nivelul actual[6].

Revenind la mitul povestit de către Socrate cu privire la inventarea scrisului, trebuie să vedem mai întâi în ce măsură un text este literă moartă și în ce măsură el conține și un spirit viu. Textul în sine „tace", cum scrie Platon. El iese din sine și din tăcere abia atunci când interacționează cu spiritul cititorului. Pentru un cititor cu handicap cultural sever (ca să zicem așa), textul nu spune nimic. Pentru un astfel de cititor, nu există nici o diferență – vorba lui Petre Țuțea – între un ziar banal și *Critica rațiunii pure;* ambele sunt niște obiecte confecționate din hârtie și impregnate cu cerneală. Abia atunci când cititorul vine cu spiritul său în actul lecturii, textul capătă viață, „comunică" și își dezvăluie treptat adâncimile de spirit pe care autorul său le-a pus în el. Lectura autentică se realizează în fapt ca interacțiune vie și evoluție conjugată, prin mijlociri reciproce, a „fenomenologiei" particulare a două spirite, al autorului și al cititorului. Totuși, spiritul autorului depus în text are din start două neajunsuri importante. Întâi, textul nu poate purta un dialog cu cititorul în sens propriu, ca alternanță de întrebări și răspunsuri, așa cum o pot face oamenii vii, prin viu grai. Și în al doilea rând, „tăcerea scrierii este echivocă"[7], pentru că ea semnifică de fiecare dată un singur lucru, mereu același, după cum poate să nu semnifice nimic. În schimb, cititorul are în permanență în sufletul său limbajul interior, „tăcut", care constituie gândirea, o gândire prezentă, *in actu.* Iar scrierea nu are apanajul acestui fel de tăcere, a limbajului interior. Când ambii tac – atât scrierea cât și cititorul – ei tac de fapt tăceri diferite.

Există scrieri, Cărți mari, care pot provoca mari neliniști, mișcări și dislocări ale Spiritului, care se pot solda cu schimbări sociale mai mult sau mai puțin profunde și violente. De exemplu, o astfel de schimbare socială majoră și violentă a fost Revoluția Franceză de la

[6] Karl R. Popper, *Filosofie socială și filosofia științei,* Editura Trei, București, 2000, p. 48.
[7] Henri Joly, op. cit., p. 115.

sfârșitul secolului al XVIII-lea, produsă după cum se știe sub înrâurirea cărților Iluminismului. Fostul rege al Franței Ludovic al XVI-lea a fost detronat de către revoluționari, a fost declarat simplu cetățean sub numele de Louis Capet, a fost judecat, condamnat la moarte și executat. În jumătatea de an scursă de la arestarea sa și până la execuție (august 1792 - ianuarie 1793), în detenție, cetățeanul Capet a avut răgaz și a citit câteva dintre scrierile lui Voltaire. A demonstrat că înțelege ce se întâmplă, exclamând uluit că „omul acesta a distrus Franța”[8].

În genere, marile schimbări sociale, întemeietoare sau distructive, au fost cauzate și călăuzite de către Cărți, de asemenea mari. Spiritul din Cărți a irupt în exterior, în acțiune. „Legea” conținută în *Pentateuh*-ul atribuit lui Moise a condus la teritorializarea triburilor evreiești în Canaan și la întemeierea unei noi civilizații. Textele scrise de către Mahomed și grupate în *Coran* au provocat inițial, în primii zece ani, doar o luptă ce părea lipsită de importanță istorică între două triburi arabe, soldată cu fuga profetului de la Mecca la Medina, dar ulterior au cauzat expansiunea fulminantă a Islamului, în mai puțin de o jumătate de secol, pe distanțe de mii de kilometri, din Peninsula Arabică până la Gibraltar. În Europa Occidentală, într-un Ev Mediu al anarhiei provocate de popoarele migratoare, a apărut un „model sociologic” de succes, *Cetatea lui Dumnezeu,* carte elaborată de către Sfântul Augustin în Spiritului Evangheliilor, iar viața oamenilor a fost organizată mental în conformitate cu aceasta. Cruciadele și constituirea Bisericii Catolice ca organizație situată deaspura statului secular sunt consecințe ale acestei mentalități.

Au existat și Cărți care nu doar au determinat la acțiune și expansiune, ci au contribuit și la formarea și menținerea unui mental comun și a unității etnice a unor popoare în întregul lor. Civilizația greacă antică a fost deosebit de fragmentată, politic și geografic vorbind, fiind divizată în cetăți autonome, unele având chiar și divinități proprii, împrăștiate pe două continente, în insule și în colonii, dar a avut un element unificator puternic, o Carte. A fost Cartea care conținea epopeile homerice. Iar civilizația iudaică a reușit să-și mențină unitatea culturală și identitatea etnică, într-o diasporă care a durat în linii mari două mii de ani, tot datorită unei Cărți, Cartea în care era conținută Legea, Profeții și exegezele lor. Epopeile grecești și Biblia iudaică sunt Cărți depozitare ale Spiritului care au îndeplinit, pentru popoarele lor, funcții istorice asemănătoare.

Este adevărat, cărțile pot fi și primejdioase pentru ordinea socială în ceea ce are aceasta „natural” în ea, stabil și inconștient, este și firesc pentru că Spiritul conținut în Cetate, în cultura și instituțiile unui stat este *conștiința constituită,* iar Spiritul conținut în Cărți, lumea ideilor în general este *conștiința constituantă*.

În aceasta din urmă, în *conștiința constituantă* germinează și iau naștere elementele de noutate ale Spiritului și, prin acestea, ea intră în conflict cu sora sa geamănă, *conștiința constituită,* care este refractară la nou și la schimbare. Într-un fel, Istoria Universală însăși poate fi privită ca o succesiune a momentelor de confruntare între cele două forme ale conștiinței, respectiv ale Spiritului (în locul pretinsei „lupte de clasă” ca „motor” al Istoriei), Spiritul Cetății și Spiritul Cărților. Lupta între cele două forme este câștigată, în cele din urmă, de fiecare dată de către Spiritul Cărților, de către ideile novatoare. De aceea Cetatea, atunci când este perturbată de schimbare și își simte amenințată ordinea constituită, va căuta să pedepsească pe autorii cărților, precum și Cărțile înseși. Șirul personalităților reprimate și ucise pentru ceea ce s-a numit „delicte de opinie” este foarte mare, la fel și lista cărților interzise și distruse este impresionantă.

Să ne reamintim doar că Biserica Catolică, prin organismul său numit Congregația pentru Doctrina Credinței, succesoare a fostei Inchiziții, a desființat lista cărților interzise, *Index librorum prohibitorum* abia în anul 1966, în urma Conciliului II Vatican. Această listă

[8] Évelyne Lever, *Louis XVI*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1985

neagră conținea peste patru mii de titluri de cărți, adunate în timp de șase secole, iar printre autorii interziși se numărau sute de nume de gânditori de primă mărime, filosofi, teologi și scriitori de celebritate și recunoaștere universală, care au făcut faima culturilor europene din toate timpurile. Erau puși la Index practic toți gânditorii importanți, care au contat în istorie, mai puțin Sfântul Toma d'Aquino. Bineînțeles, toți erau periculoși, într-un anume fel. Biserica a consacrat chiar o formulă lapidară de condamnare pentru acest tip de delict: *opus igne, autor patibulo dignos* („opera este vrednică de foc, iar autorul de spânzurătoare"!).

Totuși, nu Biserica Catolică a inaugurat o astfel de atitudine la adresa Cărții ci, oricât ar părea de curios, prigonirea cărților și a autorilor lor a apărut cu mult mai înainte, în democratica cetate Atena din antichitate. Despre filosoful Protagoras din Abdera (487 – 420 î. H.), contemporan cu Socrate și Pericle, se știe că a scris și o carte intitulată *Despre zei,* care începea astfel: „În ceea ce îi privește pe zei, nu pot să știu nici că există și nici că nu există, căci multe sunt cauzele care împiedică cunoașterea, dat fiind atât obscuritatea problemei, cât și scurtimea vieții omenești" (Diog. Laertios, IX, 51)[9]. Urmarea a fost că filosoful nostru a fost judecat pentru lipsă de evlavie față de zei și pedepsit cu expulzarea din Atena (el nefiind atenian), iar cu privire la scrierile sale s-a hotărât ca acestea să fie arse în piața publică, după ce au trimis crainicul să le strângă de la toți cei care le posedau. După opinia lui Hegel, cartea lui Protagoras *Despre zei* este prima carte din istoria universală care a fost arsă în public, din ordinul unei puteri de stat[10]. Ultima oară – după câte știm noi – au fost arse cărți în Federația Rusă, din ordinului Ministerului Educației din această țară, în luna ianuarie 2016. A fost vorba de câteva zeci de titluri editate de către o fundație controversată[11], finanțată de către ungaro-americanul George Soros, fundație implicată în destabilizatrea regimurilor politice din mai multe țări, după anul 1989.

Au existat și cazuri de ardere a cărților la grămadă, cărți aparținând unui număr mare de autori și în cantități mari, adevărate holocausturi în materie de cultură și în sfera Spiritului. Ar fi de ajuns să amintim doar celebra Bibliotecă din Alexandria. Întemeiată și înzestrată de către Alexandru Macedon, a fost îmbogățită mereu până la Iulius Cezar, ajungând la aproape un milion de volume (pergamente), provenite din India, Asiria, Persia, Grecia, Roma, Egipt. Suveranii egipteni din dinastia ptolemaică aveau obiceiul a prelua de la călătorii străini și de la vizitatorii Bibliotecii toate manuscrisele pe care aceștia le posedau, în scopul de a realiza copii după ele, care erau depozitate în aici. Tot aici au fost depozitate și versiunile originale ale tragediilor grecești, biblioteca personală a lui Aristotel etc. Apoi Biblioteca a căzut pradă războaielor civile și intoleranței religioase, fiind incendiată parțial în mai multe rânduri. Împăratul roman Theodosie cel Mare (379 - 395 d. H.) a lichidat – credea el – ultimele rămășițe de ceea ce se numea atunci păgânism din imperiu, spre a asigura astfel triumful deplin al creștinismului. A distrus templele vechi ale zeilor pre-creștini și a desființat Jocurile Olimpice, care aveau o vechime de peste o mie de ani. Tot în în timpul domniei sale, urmare a unui decret dat în anul 391, arhiepiscopul Theofil al Alexandriei a procedat la distrugerea prin ardere a unor cărți din Bibliotecă, considerate a fi anticreștine[12], cum erau de exemplu cărțile lui Celsus.

Dar incendierea totală și pentru totdeauna a Bibliotecii s-a produs în timpul cuceririi arabe a Alexandriei de către califul Omar[13], la anul 640 d. H. Acesta, aflând că în oraș există o mare Bibliotecă, în care se află depozitate în cărți toate cunoștințele lumii, a emis următorul

[9] Vezi și Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor,* ediție de Aram M. Frenkian, Ed. Academiei, București, 1963, p. 441.
[10] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei,* Ed. Academiei, București, 1963, p. 354.
[11] http://www.cotidianul.ro/ce-fundatie-controversata-a-sponsorizat-cartile-arse-in-curtea-unui-liceu-rusesc-274522/

[12] James Hannam, *The Mysterious Fate of the Great Library of Alexandria*, în: http://www.bede.org.uk/library.htm
[13] Idem.

raționament, curat dilematic și profund criminal totodată. Dacă cărțile din Bibliotecă spun altceva decât Coranul, acestea vor fi considerate eretice și în consecință trebuie să fie arse. Dar dacă în Bibliotecă există și cărți care spun același lucru ca și Coranul, noi nu avem nevoie de ele pentru că noi avem Coranul, și în consecință pot să fie arse. Și au fost arse toate cărțile, timp de o jumătate de an, pergamentele și volumele de papirus fiind utilizate drept combustibil pentru încălzirea apei la băile orașului, fapt care îl va fi făcut pe Sf. Toma d'Aquino să ne avertizeze că trebuie să ne fie „teamă de omul unei singure cărți"[14] (*timeo virum unius libri*), chiar dacă acea „singură carte" ar fi Coranul sau însăși Sfânta Scriptură.

A fost comis atunci un păcat de o gravitate extremă împotriva Spiritului, în măsura în care au existat aici mii și zeci de mii de cărți în manuscris, în exemplare unice, și care atunci au fost distruse pentru totdeauna, cărți despre care ni s-au păstrat doar unele referințe indirecte la marii doxografi ai antichității târzii, precum Clement Alexandrinul sau Diogene Laertios.

§ Distrugerea indirectă a Cărții prin grafomanie și producție de maculatură

În considerațiile pe care Platon le face asupra scrisului (în *Phaidros,* 274d – 275e, vezi și supra) se mai află încă un argument menit să ridice semne de îndoială cu privire la utilitatea inventării acestei arte. „Cât privește înțelepciunea – zice divinul Platon – oamenii vor afla o mulțime de lucruri de prin cărți și vor socoti că sunt înțelepți, când de fapt cei mai mulți dintre ei nu vor avea nici un gând care să fie al lor".

Și, într-adevăr, ce este oare mai grav pentru Spiritul Sfânt și Obiectiv: (a) să avem o carte care a fost arsă după ce a fost citită, dar care a fost produsul unui spirit mare, al autorului, spirit care a fost și asimiliat anterior arderii cărții de către un anumit număr chiar restrâns de cititori, sau (b) să avem oameni care au citit o mulțime de lucruri de prin cărțile altora, fără să fi asmiliat nimic și fără să le fi fost stimulată cu nimic gândirea proprie, care poate nici nu există, dar care oameni se cred înțelepți fără să fie, „fără a avea nici un gând care să fie al lor"? Noi înclinăm să credem că este mai grav și mai periculos să avem oameni care să citească fără rost, ca un celebru personaj al lui Gogol (iobagul Petrușca din *Suflete moarte*), apoi să scrie ei înșiși „cărți" tot fără rost și să se creadă scriitori când de fapt nu sunt, decât ca o carte importantă să fi fost arsă complet și toate exemplarele ei dispărute ireversibil, pentru că o carte mare, dacă este citită adecvat chiar și de către un singur cititor, există o șansă ca din această carte să se insereze ceva în Spiritul Universal nepieritor.

Există oameni care scriu fără să fie cazul, adică fără să aibă cultura necesară, originalitate suficientă și vocație de scriitor – care este și necesară și suficientă. Și, totuși: de ce oamenii aceștia scriu? Mobilurile psihologice pot să fie mai multe: nevoia de falsă recunoaștere și valorizare socială, de influență și manifestare a puterii, oamenii scriu din vanitate, orgoliu, calcul meschin, interese pragmatice sau mercantile, din ceea ce Titu Maiorescu a numit „beție de cuvinte" și din grafomanie patologică. Dar toate aceste explicații au un neajuns: sunt exclusiv de ordin moral. Toate acestea implică sugestia că omul ar putea, prin voință proprie, să se abțină de la degradarea ideii de Carte și a ideii de Scris. Un filosof de talia lui Heidegger, în schimb, consideră producerea de „maculatură" ca un dat ontologic constitutiv al omului, nu ca pe o simplă pornire (i)morală accidentală.

După Heidegger, omul este caracterizat în chip necesar prin „flecăreală", prin faptul de a vorbi fleacuri, prin vorbire continuă și fără rost[15]. Heidegger menționează că termenul flecăreală nu este utilizat de către el într-un sens depreciativ[16]. În general, exprimarea prin vorbire conservă o înțelegere a lumii care a fost „deschisă", asupra căreia s-a proiectat o lumină nouă, deschizătoare de ființă. Comunicarea autentică are drept scop de a-l face părtaș

[14] https://istoriiregasite.wordpress.com/2011/09/22/ma-tem-de-omul-unei-singure-carti/

[15] Martin Heidegger, *Ființă și timp,* ed. cit., p. 228 și urm.
[16] Nicolae Iuga, *Din istoria marilor idei etice și pedagogice,* Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2015, p. 175 și urm.

pe cel care ascultă, cu ființa deschisă, la lucrul despre care se vorbește. Cartea adevărată, la fel, aduce o deschidere nouă, luminatoare asupra Ființei. Dar, din cauza inteligibilității medii care rezidă deja în limbă, discursul poate fi înțeles, fără ca cel care ascultă să se transpună cu toată ființa sa în înțelegerea originară, luminatoare a lucrului despre care se vorbește. Lucrul despre care se vorbește este înțeles doar aproximativ și în treacăt. Comunicarea este numai aparentă, este de fapt o comunicare falsă, inautentică. Pentru oameni, faptul de a fi unul laolaltă cu altul se rezumă la un simplu schimb reciproc de cuvinte. Tot ce contează este faptul că se vorbește. Dacă se tace prea mult, tăcerea poate să fie jenantă sau să semnifice altceva, ambiguitate, ostilitate etc. Se comunică numai pe calea vorbirii transmise mai departe și a reiterării a ceea ce a fost spus mai-nainte. Flecăreala este tocmai o atare reiterare și transmitere mai departe a vorbirii. Și nu există numai vorbire fără rost, ci și scriere fără rost.

Flecăreala nu rămâne limitată la vorbirea reiterată cu voce tare, ci se extinde și la sfera scrisului[17] – și atunci hârtia umplută cu flecăreli, cu scriitură care nu spune nimic, se numește maculatură. Flecăreala vorbită se întemeiază pe auzite, iar flecăreala scrisă pe cele citite. Flecăreala lasă impresia că omul în cauză a înțeles totul, fără să fi avut loc o apropiere prealabilă a lucrului. Interesant este că în cazul flecărelii nu există intenția de a-l înșela pe celălalt, ci este de ajuns ca o anumită afimație să fie transmisă mai departe reiterativ și atunci deschiderea luminatoare asupra ființei care a stat inițial la baza acelei afirmații se transformă în închidere, iar rostirea adevărului (*Recht*) se transformă în flecăreală (*Gerecht*). După Heidegger, flecăreala este un dat ontologic al ființei umane, omul nu se poate sustrage niciodată acestui nivel cotidian de vorbire și explicitare. Flecăreala se va manifesta întotdeauna ca siguranță de sine și ca o considerarea a lucrurilor ca fiind ceva de la sine înțeles.

Dacă flecăreala și maculatura nu se definesc prin inteția de a înșela pe alții, există în schimb și o scriitură (contra)făcută anume cu scopul de a înșela, respectiv scriitura plagiată. Etimologia însăși a cuvîntului „plagiat" este sugestivă. „Plagiarius" (în latină) vine de la „plaga", o plasă folosită de către unii gladiatori pentru a-și imobiliza și ucide adversarul în arenă. „Plagiatorul" era – din vechime și până la explorarea Africii de către americanii din perioada modernă – individul care îi vâna pe băștinași cu plasa, spre a-i vinde apoi ca sclavi. Azi, plagiatorul nu mai aservește trupul ci sufletul celui plagiat, în sensul că îi fură cu plasa textului proprietatea intelectuală.

Cine și de ce plagiază? Noi trăim în țara Elenei Ceaușescu, și dacă simbolul Europei de azi a ajuns femeia cu barbă în genere, atunci simbolul României în speță intelectuală ar putea fi Elena Ceaușescu cu barbă, în sensul că avem foarte mulți bărbați de stat și pretinși intelectuali care s-au ridicat în funcții prin plagiat. Indivizi analfabeți dar care aspiră peste capacitățile lor naturale la un statut intelectual, la urcarea cu orice preț în ierarhia social-politică, plagiază bineînțeles din interes. O diplomă de doctor într-un domeniu oarecare, la pachet cu un plic cu bani, îi poate aduce deținătorului o promovare în administrația publică sau intrarea pe ușa din dos în învățământul universitar, dar totodată îi poate procura și satisfacerea unei vanități personale patologice.

Există însă ceva mai grav decât faptul plagiatului în sine, anume că plagiatorii cred că li se cuvine ceea ce au dobândit prin plagiere și maculatură și ajung să se creadă cel puțin egalii creatorilor autentici. Pretind nu doar drepturile conferite de diplomele obținte pe nedrept, ci și privilegii și onoruri, ceea ce îi face periculoși în sensul confuziei totale pe care o induc în ierarhia reală a valorilor, un păcat evident împotriva Spiritului. Pentru a fi creator adevărat în vreun domeniu științific, în cultură în sens larg, este nevoie (în afară de muncă îndelungată) și de vocație pentru domeniu, precum și de capacitatea de a prezenta expresiv literar și convingător retoric rezultatele cercetării. Dacă nu ai vocație pentru creație, înseamnă

[17] Martin Heidegger, idem, p. 230.

că eşti un afon în domeniu. Plagiatorul nostru de azi nu numai că este un afon cu tupeu, care vrea neapărat să cânte, dar este şi un afon care se pretinde a fi egalul marilor creatori.

Dacă am da curs unei idei extreme, enunţată mai demult de către filosoful Andrei Pleşu, aceea ca adevăraţii doctori în Filosofie, recunoscuţi unanim şi de bună notorietate culturală, să-şi dea toţi deodată diplomele de doctor înapoi la Ministerul Educaţiei, în semn de protest că Ministerul Educaţiei şi Consiliul Naţional de Etică din subordinea acestuia nu fac nimic spre a stopa impostura, nu iau măsuri împotriva celor care îşi iau titluri de doctor nemeritate pe bani sau de pe poziţiile unor înalte funcţii publice, cred că ne-am confrunta cu un efect pervers. Plagiatorii, impostorii, mituitorii şi „scriitorii" analfabeţi nu s-ar simţi deloc vizaţi. Dimpotrivă, cred că ar jubila la ideea că rămân ei singurii doctori de pe lumea asta, chiar dacă „doctoria" lor pute de la distanţă a şarlatanie curată.

Punerea problemei plagiatului doar în termeni de proprietate intelectuală, de furt de proprietate intelectuală şi asimilarea lui cu furtul în general, de asemenea nu este satisfăcătoare. În cazul furtului ordinar, dacă păgubitul nu reclamă furtul, atunci infracţiunea nu există. În schimb, în cazul furtului intelectual care rămâne nereclamat, fapta nu îl lezează doar pe proprietarul creaţiei în speţă ci, prin plasarea unui impostor într-o poziţie politică şi academică nemeritată altfel, afectează întreaga societate. Sau o altă chestiune: dacă proprietarul unui bun intelectual îşi poate vinde, ca oricare alt proprietar, creaţia sa? De exemplu, dacă cineva a scris o carte originală şi vinde textul cuiva care are nevoie de el, cu drept de semnătură cu tot, cumpărătorul să îl prezinte adică sub semnătura lui, ca să i se reducă nişte ani de puşcărie sau ca să îl prezinte la o universitate ca teză de doctorat, vânzătorul are dreptul să-şi vîndă munca sa sub această formă sau nu? Problema este discutabilă sub raport moral, pentru că în acest caz vânzătorul favorizează şi alimentează o impostură cu consecinţe grave.

THE PARADYGM OF THE CLASS OF STUDENTS AS A PSYCHOSOCIAL REALITY

Teodor Pătrăuţă
Prof., PhD, "Vasile Goldiş" West University of Arad

Abstract: About class students have written many, even many. Among those who analyzed it from many points of view we mention: Miron Ionescu (Cluj) and Vasile Popeangă (Arad), both of whom held high scientific papers that addressed the complex issue of classroom.
Knowledge of variables - the educational resources of the classroom, rather, a class of students is particularly advantageous for school management that can exploit them following a selection of relevant, establishing educational alternatives actionable, compensation values, substitutions procedural.
Classroom is not and should not be regarded only as a psychological entity, it is a social reality, reflecting psychosocial - miniature society issues. In terms of incorporation, the construction and classroom dynamics, are sets of rules that constitute implicit normative dimension closely monitored by the school manager. A paradigm is increasingly heard in analyzing inter-specific differences between the normative and professional culture, and culture, a gulf is widening from day to day.

Keywords: Classroom, psychology, educational resources, school management.

O succintă analiză a problematicii lumii contemporane, caracterizate prin universalitate, globalitate şi viziune holistică în perceprea şi soluţionarea situaţiilor conflictuale, conduce la creionarea unor răspunsuri specifice, adaptate în plan educaţional.

În condiţiile libertăţii de expresie, a democratizării vieţii sociale, a liberei circulaţii, dispariţiei unor linii nete de demarcaţie interstatale, interetnice, interconfesionale, educaţiei îi revin sarcini inedite şi, totodată, dificile. În acest context larg, învăţământul românesc actual se află în faţa unor răspunsuri noi, răspunsuri rezultate şi din nevoia unor redimensionări şi chiar schimbări de paradigme psiho-pedagogice. Poziţionarea elevului, ca element central, activ şi subiect al propriei sale formări, impune amplificarea preocupărilor profesorului prin eficientizarea activităţii didactice, printr-o organizare riguroasă şi stimulativă a experienţelor de învăţare.

Totodată, cunoaşterea variabilelor, cu impact semnificativ şi crearea unui climat favorabil a muncii în clasa de elevi şi îmbunătăţirea relaţiei profesor-elev, permit acestuia un management eficient al clasei de elevi şi sporirea propriei satisfacţii în muncă.

Cunoaşterea variabilelor – resursele educaţionale – prezintă un avantaj deosebit pentru managerul şcolar, care poate să le exploateze în urma unei selecţii pertinente, stabilind alternative acţionale, compensaţii valorice, substituţii procedurale.

Dimensiunea psihologică presupune o regândire a paradigmei clasei de elevi şi reprezintă o dominantă structurală a managementului clasei de elevi, având ca elemente centrale cunoaşterea, respectarea şi exploatarea particularităţilor individuale ale elevilor. Resursele reglatorii în influenţa capacităţii de muncă a elevului sunt trebuinţele, motivele de diferite intensităţi şi forme, interesele, însuşirile voinţei, afectivitatea, care, vehiculată cu tact, pot produce schimbări adaptative majore în conduita şcolară a copilului.

Dimensiunea socială este un alt domeniu al paradigmei puse în discuţie. Studiile de psihologie socială au pus în evidenţă importanţa uriaşă a climatului afectiv din grupul

informal şi structura formală a colectivului la activităţile desfăşurate în şcoală şi pentru modul de participare a elevilor, precum şi eficienţa interacţiunii dintre elevi pentru procesul de învăţare. Profesorii contemporani favorizează cooperarea dintre elevi, pornind de la ideea, în multe cazuri, că grupul mediază relaţiile profesor-elev.

Clasa nu este numai o entitate psihologică, ea este şi o realitate socială, psihosocială, ce reflectă, în miniatură, problematica unei societăţi. Din punct de vedere constitutiv, la baza construcţiei şi dinamicii grupului/clasei, stau seturi de norme implicite ce alcătuiesc dimensiunea normativă de monitorizat de către managerul clasei. Un subiect de interes al analizei relaţiilor inter-normative, este cel al divergenţelor existente între cultura profesorală şi cultura elevilor.

Consecutiv diagnozei unei situaţii specifice de criză, cadrul didactic poate să recurgă la aplicarea diferenţiată a unor proceduri şi strategii de intervenţie (dimensiunea opţională): strategia de dominare, negocierea, fraternizara, strategia bazată pe ritual şi rutină, terapie ocupaţională, strategia de susţinere morală.

Dimensiunea operaţională a managementului clasei de elevi, cu relevanţă asupra normativităţii clasei, este reprezentată şi de un alt subiect ”fierbinte”: conformarea la anumite norme socio-educaţionale. Acţiunea de influenţă educaţională desfăşurată de cadrul didactic se soldează, de cele mai multe ori, cu fenomene de conformare, acceptată ca schimbare a comportamentului persoanei, în sensul aderării la seturi normative şi standarde larg acceptate la nivel de grup şi prezintă stadiile influenţei sociale ca fiind compliantă, identificare, internalizare.

Profesorul A. Cazacu afirma: ”*cucerirea viitorului presupune o demontare a schemelor generative ale inerţiei”*. Schimbarea (dimensiunea inovatoare) ca trăsătură ineluctabilă a demersurilor cadrului didactic, presupune un set corectiv adus mereu acţiunii educaţionale.

Inovaţia la acest nivel porneşte de la:

1. Cunoaşterea practicii educaţionale dintr-un moment ”t” al activităţii;
2. Cunoaşterea tendinţelor şi tradiţiilor activităţii educaţionale vizate;
3. Cunoaşterea orientărilor de aşteptare a elevilor.

Situându-se în ipostaza de integrator al elementelor interrelate de structura dimensională şi ulterior de valorificator al variabilelor pe coordonate corespunzătoare propriului stil educaţional şi specificului conţinutului de prelucrat, profesorului îi revin sarcini complexe, cu atributul unei imense responsabilităţi, ce justifică preocuparea pentru perfecţionarea continuă.

Reuşita şcolară este condiţionată de acţiunea unor factori interni (capacităţii cognitive, interese, componente motivaţionale, sentimentul succesului şi al insuccesului, nivelului de aspiraţie) şi externi (conţinutul disciplinei, caracterul atractiv al predării, personalitatea profesorului, opiniile profesorului etc.). Feed-back-ul transmis de către elev profesorului reglează nivelul de satisfacţie în munca acestuia.

Se creează un nucleu unitar de preocupări spre armonizarea relaţiilor, ce va aduce rezultate superioare atât profesorului cât şi elevului. În această diadă rolul profesorului este relevant, din perspectiva perceperii sale ca organizator, coordonator.

Relaţiile umane din clasa de elevi se referă la toate contactele psihosociale care se produc în cadrul grupului. La baza acestor legături se află interacţiunea, cea care pune faţă în faţă două sau mai multe persoane şi, ca urmare a acesteia, fiecare individ suportă o deviere a conduitei, comparative cu situaţia neintervenirii influenţei reciproce. Din perspectiva psihologică şi socială, sfera acţiunilor umane din clasa de elevi cuprinde: atracţia, interdependenţa, comunicarea, influenţa, controlul, puterea, autoritatea şi prestigiul. Aceste fenomene manifestate, în învăţământ, dobândesc particularităţi specifice pe fondul relaţiilor profesor-elev, elev-elev, profesor-profesor, elev-profesor-conducerea şcolii.

Fondul şi forma interdependenţei profesor-elev determină evoluţia procesului educativ. Există unele încercări de tipologizare a relaţiei profesor-elev.

Unii pedagogi (M. Marchand) au încercat să fixeze trei cupluri educative tipice: primul este generat de tipul profesor amorf, egoist, indiferent care ignoră viaţa intimă a elevului; apoi tipul de profesor egocentric, care dă naştere la tensiuni şi conflicte între el şi elevi; în sfârşit, cel de-al treilea tip de profesor care stabileşte contacte cu elevul, legături de camaraderie, abnegaţie şi renunţare, sub semnul schimbului afectiv şi intelectual cu elevul. Această tipologie poate fi comentată prin prisma aptitudinilor profesorului de a deschide în faţa elevului, ca o dominantă a personalităţii unui adevărat om de la catedră.

Vasile Pavelcu descrie o tipologie a relaţiei profesor-elev redusă la trei tipuri: tipul autoritar (care supune voinţa elevilor, fără a ţine cont de părerile şi reacţiile acestora); tipul democratic (măsurile sunt luate de comun acord cu clasa); tipul liberal şi indiferent (care lasă lucrurile să meargă de la sine, fără să intervină).

Aceste forme relative tipice de desfăşurare a relaţiei profesor-elev, îmbracă o gamă variată de manifestări concrete, deschizând largi posibilităţi de aplicare în activitatea didactică a unor iniţiative pedagogice multiple care măresc la nesfârşit ”dosarul” experienţei de comunicare profesor-elev.

În cercetarea şi practica actuală, actul comunicării este văzut ca o unitate a informaţiei cu dimensiunea relaţională, purtătoare de semnificaţii, iar perspectiva telegrafică este înlocuită cu modelul interactiv. Analiza exclusivă a informaţiilor codificate prin cuvânt şi, deci, centrarea pe mesaje verbale, pierde tot mai mult teren în faţa cercetării diverselor coduri utilizate (cuvânt, sunet, gest, imagine, culoare, cinetică, poziţie etc.) şi acceptării multicanalităţii comunicării, auditiv, tactil, vizual, olfactiv.

Din perspectiva acestei realităţi, devine tot mai evident faptul că în situaţia didactică, comportamentul interlocutorilor, în ansamblul său, are valoare comunicativă.

Una dintre cele mai frecvente diferenţieri utilizate în analiza comunicării umane, are la bază natura semnelor utilizate în codarea informaţiei şi canalul predilect de transmitere a mesajului astfel rezultat. Consecinţa este o posibilitate de analiză pe trei planuri: comunicarea verbală (prin cuvânt), comunicarea paraverbală (elemente prozodice şi vocale care însoţesc cuvântul şi vorbirea în general) şi comunicarea nonverbală (informaţia este codificată şi transmisă printr-o diversitate de semne legate direct de postura, mimica, gesturile, mişcarea, înfăţişarea partenerilor).

Înglobând o diversitate de posibilităţi, comunicarea nonverbală este obiectul unei susţinute serii de cercetări menite să-i aprofundeze mecanismele şi funcţiile. Din punct de vedere ontogenetic, comunicarea nonverbală prezintă o mare precocitate, bazată, în egală măsură, pe elemente înnăscute (diverse comportamente expresive primare ale afectelor şi emoţiilor) dar şi învăţate iniţial, imitativ.

Dimensiunea nonverbală a comportamentului este puternic implicată în construirea condiţiilor interacţiunii, structurii interacţiunii ca şi influenţării conţinutului acestuia.

Vorbim cu ajutorul organelor vocale, dar comunicăm cu întregul nostru corp şi nu numai. Comunicative sunt şi îmbrăcămintea, relaţiile pe care le stabilim (democratice, autoritare, lassiez-faire) spaţiul pe care îl ocupăm şi distanţa la care ne plasăm de interlocutor.

Se apreciază că 55% comunicăm nonverbal, 35% paraverbal şi doar 7% verbal. Conduita comunicativă a profesorului imbină aceste modalităţi de relaţionare cu dominantă verbală, în timp ce pentru elev cea mai potrivită este încadrarea în dominanta nonverbală.

Departe de a fi un fenomen linear, omogen şi mecanic, comunicarea în clasa de elevi se prezintă ca un proces dinamic în cursul căruia unele strategii se înlocuiesc cu altele, conducându-i pe interlocutori la deplasarea unuia spre celălalt. Orice comunicare realizează un circuit închis (cu feed-back) iar ca să se deschidă trebuie să fie bilaterală. Profesorul nu informează, ci comunică. Comunicarea didactică înglobează acele fluxuri informaţionale,

verbale şi nonverbale, profilând un univers de discurs pluridirecţional, multicanal şi polisemantic.

Concluzii

Fără îndoială, ultimile evoluţii ale învăţământului românesc confirmă necesitatea introducerii în problematica educaţiei din clasa de elevi, a noilor orizonturi ale lumii contemporane, a tendinţei generale a educaţiei actuale, în sensul modificării finalităţilor acesteia, evoluând de la cunoaştere la a şti ce ai de făcut, trecerea de la cunoaştere şi reflecţie la acţiune.

Clasa de elevi nu poate fi un grup compact, omogen şi amorf, ci efectiv un grup psihosocial deschis, capabil să preia tot ce are societatea mai bun.

Bibliografie

1. Cazacu, A., **Calitatea umană a socialului,** Editura Politică, Bucureşti, 1988
2. Cornescu, V., Bonciu, C., **Managementul resurselor umane,** Editura Trei, Bucureşti, 1999
3. Cosmovici, A., Iacob, L., **Psihologie şcolară,** Editura Polirom, Iaşi, 1999.
4. Cucoş, C., **Pedagogie,** Ediţia a III-a, revizuită, Editura Polirom, Iaşi, 2014
5. Iucu, R., **Managementul şi gestiunea clasei de elevi,** Editura Polirom, Iaşi, 2010.
6. Kulcsar, T., **Factorii psihologici ai reuşitei şcolare,** Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978.
7. Pavelcu, V., **Principii de docimologie**, Editura Didactică şi Pedagogică., Bucureşti, 1968.
8. Popeangă, V., **Clasa de elevi, subiect şi obiect al actului educativ,** Editura Facla, Timişoara, 1973.
9. Ionescu, M., **Schimbări paradigmice în instrucţie şi educaţie,** Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2006.

TUDOR ARGHEZI. THE DRAMA OF THE POETICAL KNOWLEDGE

Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: For Arghezi a space of the metaphysical hypothesis, as stated before, does not exist or of onirical and evocative nostalgias. The poets' dreams are actually real nightmares, hallucinations, conflicting states between the lucidity of the consciousness and the fears of the unknown. Arghezi's drama is that of a courageous, restless and lucid consciousness, although always contradicted by a mundane reality. At the origin of the argumentative, nonconformist attitude of the poet, resides an overuse of the perceptions, on a general basis of understanding. The horrible sight and the exaggerated sensitivity equally fuel up the poet's art, but also the pamphleteer's. The satirical writer's laughter always triggers the moment when he captures the ridicule or the grotesque, borderline states of the human condition.

Keywords: poetry, Arghezi, knowledge, drama, human condition

Arghezi's literary activity takes place for more than seven decades, in a variety of unprecedented media forms. Therefore, Arghezi has alternated poetry with journalism, he founded magazines and newspapers, and he wrote pamphlets, novels and short stories. It can be said that Arghezi was a unique and uncomfortable personality, even if he collaborated with numerous publications, he didn't actually adhered to them emotionally and intellectually. Just like Al. Macedonski before, Arghezi naturally goes through more schools and literary ages; so that we can say that he was connected with the literary movements of his epoch, without any of them being able to clearly claim him. Arghezi's debut was under the sign of the Parnassian influence, without neglecting several themes, places belonging to the Semănătorişti, but cultivated in a period when the orientation was dissolving (*Archaeology*, *Welfare*, *Writing on a country house*). The poems with which Arghezi draws for the first time attention are those from the cycle *Black agate*, a unitary poetical cycle, which does not excel through originality, from which the author will publish several poems in the volume. The inspiration and the tone belong to Baudelaire, existing also echoes from Eminescu, echoes that will remain until late in the poet's elegiac-sentimental creation. In these beginning verses are felt the social mutiny tonalities (*Evening prayer*). Arghezi consolidates in this first stage a wider reputation of a pamphleteer of a high verbal violence and of a total lack of respect towards the personalities of the epoch. It can be said that, in Macedonski's case, the man caused a lot of damage to the work of art. After the appearance of his own newspaper, *Parrot's notes*, the writer plenary states his double vocation: that of a poet and of a lyrical pamphleteer. The drama of the poet, resides at Arghezi, precisely in the very losing of the consciousness, of the self, of the individual, but also from the absence of an authentic way of communicating with the others. Although the general tone of Arghezi's lyricism is rather dark, the poet tries the experience of a lucid vision, ignoring the self illusion or the delusion. There is, on the other hand, radicalism in the problematic of understanding in Arghezi's poetry, which turns out to be his intellectual sub layer. The failure of this continuous effort of inner clarifying represents the drama that gives a unique tension to the poems and to the humanising of the lyrical self. The poet doesn't try at all to break free from the earthly inferno, to escape into the transcendental. For Arghezi a space of the metaphysical hypothesis, as stated before, does not exist or of onirical and evocative nostalgias. The poets' dreams are actually real nightmares, hallucinations, conflicting states between the lucidity of the consciousness and the fears of the unknown.

Arghezi's drama is that of a courageous, restless and lucid consciousness, although always contradicted by a mundane reality. At the origin of the argumentative, nonconformist attitude of the poet, resides an overuse of the perceptions, on a general basis of understanding. The horrible sight and the exaggerated sensitivity equally fuel up the poet's art, but also the pamphleteer's. The satirical writer's laughter always triggers the moment when he captures the ridicule or the grotesque, borderline states of the human condition.

The general attitude of the writer is an opposing one, of passionate relentlessness that sometimes exceeds its object. The poet is, therefore, at the antipode of the classical artist, he does not try to stop the impulses that come from his inner inferno. There are also oasis of calm beauty within Arghezi's universe, so that his heavenly space is the ideal one, that of simple nature, of the children, of the bugs and of the animals. The thinking, that the poet calls, in a verse, "poison" intervenes in this heavenly universe with its doubts and fears, so that this inherited paradise is only an ideal. In the context of his literary work, the poet is situated in a significant contrast with the regressive, nostalgic style of the spirits who are looking for "the poeticism" in intellectual or rational formulas. In 1961, Tudor Vianu shows that "Arghezi's historical role was to get over Eminescu's poems, still present in the work of many contemporary poets of his generation. The renewal of the Romanian lyricism, its taking away from the paths set by the influence of the *Star's* poet, is the most important consequence made by its affirmation from the second decade of our century". The volume *The right words* allows the approximation of the temporary levels, starting with the Parnassian and symbolist accents (*The mystical cup, Caligula)* to Eminescu's thoughts in the erotic elegies from *Black agate*. The cycle of the *Psalms* constitutes the dramatic nucleon of Arghezi's poetical vision. Man and God appear to be disputing without the possibility of finding a solution, filled with the fervour of the search and of identification. A profoundly religious poet, Arghezi assumes a paradox condition: of not accepting the belief, realising the impossibility of the living and of the authentic religious feeling outside the general belief.

The cosmic and the miniature become familiar dimensions of this lyricism that hesitate between the sweetness of childhood and the infernal toughness of the social visions. From the purity of the erotic mystery, to the metaphysical turmoil when facing death – the poet's consciousness has a winding way. Arghezi's poetical discourse manifests itself through the direct confession or through the most unexpected metaphorical structures, so that Arghezi's poetry is nothing like any tradition neither by syntax nor by style. *Mildew flowers* (1931) express the experience of detention, the poems can also be read in a symbolical register, as the waiting room for death, description of a conflicting universe, where the primal human instincts abandon the masks of the conventions and reveal the nakedness of desperation.

The enclosed space (the monastery hut, the prison cell) transmits the fear of the aggression and the tendency to escape. The humanity of the *Mildew flowers* is attacked, and the common state of the lyrical self is that of a nightmare made up of monstrous figurations. In these poems the fantastic of the vision sets free grotesques figures, the human being replaced with the beastlike. The gallery of representatives is sublime: hallucinating persons, androgens, instable, people tortured by the idea of a sin imagine a world tormented by dreams, murders and wild instincts. Arghezi's eros is no longer melancholy similar to Eminescu's poems, but physiological fever, biblical temptation and nightmare of the senses (*Streche, Rada, Tinca*). The woman is, here, the embodiment of demon like, as seen in the loners' visions. In the big picture scenes from these volumes (*Dinner, Morning, The Dead, Prisons, The Convoy*) the idea of domination is raised to the dimensions of the human condition itself. The fantastic tendency is also present here, where life behind bars offers situations of a savouring reality, narrated, with a movement of the epic that hesitates between the pure picturesque and the suggestion of the chimera (*Chickens, Let the drum kill him*). Coming down from a modern hell, *Mildew flowers* also symbolises to set free an imaginary

demon. With his contrasting imagination, the renegade from *Mildew flowers* returns to the familiar universe from *Little book for the evening* (1935) volume that can be considered a "book of the hours" written in a retraced, calm tone. The poetical accents purify here in a bucolical atmosphere similar to Vergiliu's, the poet finding again the pure emotion of a paradise like space, identified in the familiar universe of the domestic world, of living amongst plants and animals.

The ceremony of love is transcribed in tones of ode, these "evening verses" being the expression of a naive, decorative and sort of minor drawing. The verses from *Horas* amplify this aphoristic point of view, of a graceful and fragile game. The game like perspective enhances, in *Horas* with a grotesque-pamphleteer perspective, a sign of the presence of the lucid moralist and of the observant of the social evil. "The horas" are also games imagined by the poet for his children, but under the game like-childish aspect of the verses, we can notice even the sarcastic accents, which cover the pamphlet or the Aesopian fable. The same ambiguity (suavity/grotesque) is a characteristic of his prose, from the novels *The eyes of Jesus' Mother, The cemetery Good-spread, Lina.* An important feature of Arghezi's poetry is the richness of the thematic register, as well as the diversity of formulas and lyrical methods. Arghezi is a protean poet, whose expressions always take on new faces, sometimes conflicting.

A fundamental theme of Arghezi's lyricism is that of the big, existential questions about man, represented by the *philosophical and moral* poem. This theme appears in all Arghezi's volumes, from *The right words* (1927) to the volume *The night* (1967). The best known poems that work with this theme are the *Psalms*. The notion of *psalms* goes through major changes, because Arghezi's psalms don't have an exclusive religious character and they do not resume to the attitude of praising the divine being. *The Psalms* are a philosophical poem where the poet asks himself a number of questions related to the meaning and the condition of man in the universe. The poet seems to be talking to a Heaven where God does not reside; he addresses an absence of the divinity. Faith combines with contestation. *The psalms* show an attitude of doubt and search, but also a dramatic situation, one of crisis of communication between man and divine. The poet's suffering comes from the fact that, not having a religious certainty, in his soul the unbearable consciousness of the loneliness that the human being has in the universe comes to life: "I am so lonely, God and across / Lonely tree forgotten in the field..." This absence of the Creator calls, with the help of long-lasting harmonies, for the presence of the creator. By not considering Heaven sacred any more, Arghezi sacralises simultaneously life, the human beings, the plants and the animals. Arghezi's paradise must be looked for on Earth, among the most humble beings, and not in bare Heaven, where nobody lives. In the poet's imagination, Heaven is "caught in nails" and "padlocks". God is the Lord, the Father, the Dad but also Somebody, Someone, Nobody, Who knows who. For Arghezi, outside of life, that represents the ultimate good of man, there is no precipice, no death. Arghezi's philosophical lyricism is the place for dramatic questions, with no answer, of inner struggles of the poet with himself, of sentimental tortures, but also of the joy of living. Another important theme of Arghezi's poetry is love. In the beginning poems (*Melancholy, Autumn, Breaking up, Lost bones*), Arghezi cultivates a sort of erotic elegy inspired from Eminescu, where meetings and separations of the lovers asre provoqued in an autumn monotonous atmosphere.

The volume which contains the most erotic poems is *Little book for the evening* from 1935. In this volume's poems, the poet imagines the terrestrial space like a heavenly space where the lovers live in complete harmony with the world, with the creatures. Arghezi's paradise is a religious and pagan one, the result of a cosmic vision. Love is regarded by the poet simultaneously in its spirituality and its material form. In this universe, the woman appears like a graceful deity who communicates directly with the creatures of the world. In

the poem *The Bride* the calling in nature is done by the man who says words of a fascinating ritual. Arghezi cherishes the feminine beauty (that of the "velvet eyes", "eyelids' hem" etc.). Arghezi's love knows all the variety of attitudes, from the chaste, honest love to the firing sensuality. In many poems, love is presented like an illness, like an unreachable desire (the motive of the flying lover). The first volume representative for the social theme is *Mildew flowers*. In these poems, Arghezi becomes the echo of the "aesthetics of the ugly", widening the sphere of artistic expressivity to the areas considered so far anaesthetic.

Mildew flowers represent, as previously mentioned, the biggest work to "recover" the ugly from the Romanian literature. Jargon, abject, delicate, suave words intermingle in an extremely expressive poetic language. The mentioned environment is that of the slumber, of prison, presented in different visions: grotesque and bitter or ironic. The aesthetic recovery of this degraded existential environment has to be understood also as a moral recovery, so that, just like there is an aesthetic beauty in the "ugly" sides of the existence, in the same way there is a morality in the degradation and in the filthiness. Man is retrievable, no matter how low he got – here is one of the sub textual ideas of *Mildew flowers.* Arghezi's social lyricism is much more comprehensive.

In the poem *Testament*, for instance, "the book" is regarded as the inheritance of a long tradition, the tradition of the many, from whose language "with advice for cattle" the poet manages to find "the right words". In *1907 – Landscapes,* Arghezi gathers more paintings that make out a narration in verses of different moments and characters of the 1907 mutiny. The atmosphere of the mutiny is made by a summation of various procedures (the satire, the political pamphlet, the elegy and the description etc.). The social poem the most important in length and intentions is *Singing to the man*, a sociologic poem where the author traces the origin and the evolution of man on Earth, "through ages, decades and millenniums". The birth and the evolution of the social man allow the poet to use verses where he praises innate talents of man and his aspiration to reason. *The theme of the game* (of the seed and of the crumb) is one of the most meaningful in the entire creation of Arghezi. The game is a central motive in Arghezi's work. In the verses and the prose from *Weeds, Tokens, The book with toys, What do you have against me, wind?* , Arghezi imagines a miniature, childish universe, filled with delicate creatures. The world from these verses seems to be copying the real one, at a smaller scale. By shrinking things even the parody of serious elements, Arghezi simulates the dimensions of the concrete reality, revealing new meanings. Besides the visionary, fantasist poet there is also a craftsman poet, who stands out through an inexhaustible linguistic mastery, by unpredictable associations, by an unexpected, own syntax.

Unlike the other modern poets, where the word is a *sign* related to the intellect, Arghezi is a sensual person with a primitive voluptuousness; ready to use the touch, the sight and the other senses, to enjoy of the mater's concreteness: "The word is like the rock or it is soft like the snail. They attack like the wasps or they comfort you like the cold, they squash you like the sponge or they caress you like the rosy dew". Arghezi's originality of the poem does not result from the statistical frequency of archaisms and regionalisms, but from their rhythm. The chanting from the *Welfare,* the metaphorical monologue from the *Spiritual*, the symbolic-allegoric form from *Linger***,** all these take their sap almost entirely from the popular lexical basis. Balancing wondering between earth and transcendently, Arghezi is not per say a poet of nature, although this dimension is present. Therefore, *the mountain*, *the eagles*, *the sea*, *the tree* have a symbolic significance, just like *forever*, *the light*, *the mystery*. The picturesque images, the chromatic nuances are oriented towards refinement and tenderness. Similarly to Blaga and Sadoveanu, the biblical savour tends to create an atmosphere of a genuine myth. Just like Eminescu, Arghezi invents some verbal forms, when he adds to the feeling a necessary nuance ("the ink pot", "barren Golgota", "boyish girl", "the afternoons"

etc.). Arghezi does not have an equal concerning the metaphoric language. Demigod, creator of possible worlds, with the help of the *created word*, the poet tends to measure with *the firry word* of nature. Poet of fundamental questions concerning the existence, moralist and creator involved in the social problems of his time, Arghezi enrols in the highest trajectory of the Romanian verse. His creation represents a decisive contribution to the development and renewal of the Romanian lyricism, both by problematic and the artistic means used.

BIBLIOGRAPHY

Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979;
Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, ESPLA, Bucureşti, 1960;
Alexandru George, *Marele Alpha*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970;
Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989;
Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura Timpul, Reşiţa, 1996;
Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008;
Dumitru Micu, *Arghezi*, Editura Institutului Cultural Roman, Bucureşti, 2004;
I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura. Minerva, Bucureşti, 1991;
Ion Pop, *Recapitulări*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

TRADITIONAL CREATION AND ARCHAIC CULTURE-COLLECTIVE CONSCIOUSNESS PRINT INFORMATION

Doina David
Assoc. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş

Abstract: By creation man comes to universality, to materialize constantly striving to knowledge of analytical and synthesis. Creation starts off as an extension of life, promote creative and critical-original principles. As entities, cultures have particular ways in which images and symbols, updated structures archetypal then subjected valuing .For general, no culture is universally valid, but the images that precedes inform and structure the foundation of a culture "remain forever alive and universally accessible ". According to this reasoning, traditional Romanian culture as a result of the phenomenon of creation spirituality remains our hallmark of individuality. Because, in the archaic world, creation enhances human dignity, it's inoculating mystery, miracle, sacredness, under and over-reality, myth, magic, all materialized, ultimately, in the act of creation.

Keywords: archetypal, traditional, creation, culture, individuality

The value of culture in general and the culture archaic and traditional, in particular, is given by spiritual creations, the specific archetypal of the narrative and the practices of ritual, everything forms a huge collective consciousness is printing the specifics of conscience generations as "information fingerprints" incumbent memories like "... and things that you've never learned."[1]

In this context, traditional culture appears at a time as a Janus, with one face turned to the ancient myths and the other turned to permanent restructuring and remodeling, where man remains "subject and reshape culture."[2] Traditional world presupposes the existence of a complex human model, which through an ability to cultivate values polar world issues past and present issues that are becoming permanent and action.

Symbolic value[3], accumulation implies that while latent potentiality preserve "tradition acquires such a mission in the creative process: to be latency awaiting favorable conditions for recognition"[4]. Created[5] at the human level is a complex phenomenon: but not "in and of it self," it is becoming presupposes evolution, and can not be known and analyzed

[1]Constantin Noica, Romanian philosophical Saying, Ed. Scientific, Bucharest, 1970, p. 70
[2] Razvan Theodorescu, Roads to yesterday, Ed. Humanitas, Bucharest, 1992, p. 79.
[3] See Tudor Vianu, origin and validity values, op. Vol. 8, Ed. Meridiane, Bucharest, 1979, p. 134. Vianu value according to the meaning given is "ideal expression of an agreement between itself and the world that can ever be achieved" .op. cit, p. 134.
[4] Traian Stănciulescu, Introduction to the philosophy of human creation, Ed Junimea, Iaşi, 1999, p. 136.
[5] See CI Gulian "if neither history nor culture can not be understood only from the consciousness, it does not hinder us in the least to recognize culture as a creative response", op. cit. p. 142.

only if it is reported to the floor existential, where the material creation and spiritual to be included logical-historical natural substrate. It is not pure abstraction makes sense, reflects the social and human have generated the appearance, not to be seen in the form of "pure" because there are multiple dimensions, has a specific value specific printer universe existential- human in that was formed.

Knowledge of past cultural[6] values as a result of the creative process, can open new horizons for future creations valuing knowledge and, by returning to the mythical- ritually approach, but also to profane invoice transposition historical logic. Man is the creator of tradition and culture through creative reach to reappraise and acquire new dimensions in quality of creator and generator of cultural values.

For traditional universe is an expression of the will of divine creation[7] the Archetype Supreme-God. Creator of micro and macro cosmos; where man is regarded as unity of opposites

as they find themselves being: the ideal / real; tradition / innovation; innate / acquirer; nature / society; unity / diversity. Man is a micro-cosmos included a macro-cosmos that make up the World contradictory in their unit; the man as its fundamental component comprises ontos, logos and value, all found in human creation that becomes model archetypal at axiological acquires the same structure as human, unity and diversity of one and the multiple[8]. That creates three big planes involved in the act of creation as a generic act, man-world-Divinity.

Starting on these findings try to capture the distribution, reporting the three plans; one another, and reporting of human creative act in the world and divinity; all subordinate specific Romanian traditional creative universe; precisely because, in our analysis, it is the reference plane. Divine Creation involves timeless, traditional man to the world can be considered a result of divine creation, and what is being creative. This quality acquires as they see his creative ability when self-consciousness is to "create". If supported divine creation is an act in

[6] See Lucian Culda Man, values, axiology, Ed. Scientific and Encyclopedic, Bucharest, 1982.
[7] See, Ovidiu Papadima, op. cit. , On the presence of an equilibrium constant consciousness of Divinity determined by divine creation: "God by faith our people toiling simple, humane, and long before He created the world" .p. 74
[8] See actual testimony advocating for the total return to the absolute value "considerations based on perfection, harmony, meaning and intention". Alexandre Kayra, Galileo and Plato, vol. History and its conceptual reconstruction (anthology Ilie Pârvu), Ed. Scientific and Encyclopedic, Bucharest, 1981, p. 168, and Jacques Manodori, Le Hasard et la necessity, Ed. Seuil, Paris, 1970, p. 190.

itself creation involves " while human becoming man through and creation in a real universe (existing) or virtual (to exist)"[9].

Acceptance of human action in all its diversity explains the recognition of a report interrelation and hierarchy established between entities world-God-man. The Romanian traditional world view, creation involves triad World-God-nature, where man is included as a part of nature and organic Archetype God is Supreme; at this stage of our approach, involving creation dichotomy between man and nature and man- God. Here find the specific dimensions that are crucial "stylistic orthodoxy"[10] that the plan of the archetype "found a flourishing beyond what is dogmatic and fixed canon "[11].

In the world of traditional creation is built in an area of nature, human and divine, it is emerging as a unit of one and the multiple, which in the traditional consciousness becomes order "that makes the world to exist, to carry out energy and "forms[12]. For now abolishes rules creation and seeks a return to normality sacred moment, as if wanting to recover "lost paradise".

If we want to establish meaning and significance based on Romanian traditional creation held vertical and horizontal coordinates, whenever we can distinguish traditional Romanian culture horizontal developments. Because she has a perspective that starts from the world of things through which man lives. The direction given to it by the very attitude that man has towards life and death; it involves reconciliation and understanding, approach things from intuition to knowledge.

Gradual penetration of the appearance to the essence of things, to the formal structures is carried out in the context of creation is true spiritual reality, where man is tied to space, it is an integral part; and natural sensitivity, elementary imagism is neither pure nor pure conception, they are one and the other fused in an eternal human. Becoming creative act is performed in an almost natural, held horizontally, without hierarchy and order; expression of a rich inner reality without hyperbolized ambitions, precisely because the rich and varied inner life of the human spirit is dominated miss continuously toward a portion just something

[9] Ibidem.p.130

[10] Lucian Blaga, culture Trilogy, Volume 9, ed.cit. p. 254.
[11] See Mircea Vulcănescu, op. cit. Ernest Bernea, op. cit p. 239.
[12] See Ovidiu Papadima, op. cit .: "... our ethnic spirit not see death horror medieval vision, leans toward understanding calm, not the grim imaginings. Death is not a cruel despot of the world, but a poor execution ordinances that they wear so many others

that is our "human eternity"[13]. Romanian traditional sense of creation itself is conferred by the existing distribution of human consciousness[14] only in traditional mental entities: man, nature, God.[15]

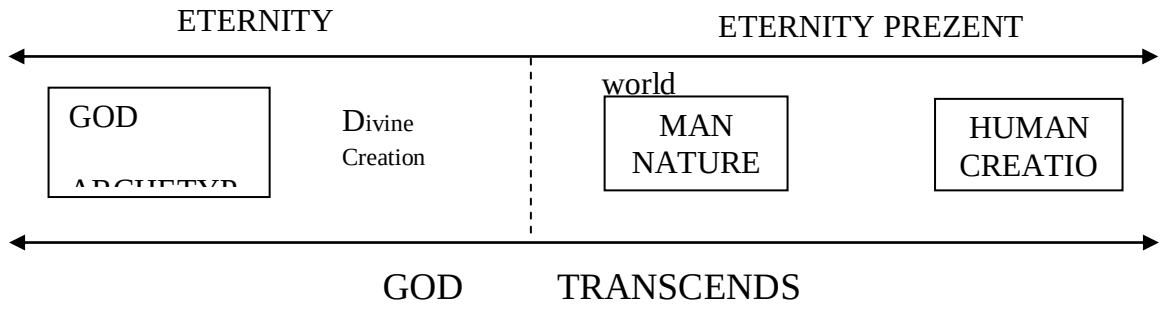


Fig. 1. Divinity, man, nature, purpose entities that have defined traditional Romanian creation

Romanian traditional culture is incorporated natural, because nature gives man the possibility of varying the shapes reality creation, indefinitely if there is a traditional Romanian creation naturalism it is far from pagan naturalism; creation of the natural shape uncovers not just because the world Romanian space provided by a natural correlation between the human and natural world. Relate without coercion, because coercion is lacking and traditional spirit. Here creation is an embodiment of apriorism of spontaneity, which involves human action that is born and dies in substance the same formal essences, wanting to touch the essence of divinity[16].

We can capture suggestively and chaining method of determining the most important entities involved in the complex process of creation. Universally Romanian traditional fundamental coordinates to the concrete world, being areas, is eternal present[17], typical of existence, and a creation that takes place continuously, now and here, in a spaciousness that God transcends, but is forever.

[13] Ibid, p.254.
[14] Lucian Blaga, Mioritic Space, Ed. Humanitas, Bucharest, 1994, p. 180.
[15]See Aurel Cosma, cosmogony Romanian people, Ed. Univers, Bucharest, 1942; Vasile Tonoiu, Ontologies archaic in actuality, Ed. Scientific and Encyclopedic, Bucharest, 1979; Dunitru Stăniloaie Man in God, Dogmatic Theology Studies, Orthodox, ed. cit., Craiova, 1991.
[16] See Dumitru Stăniloaie, or accepting Jesus Christ man, ed. cit., Craiova, 1993, Idem, nature and grace in Byzantine theology, in Orthodoxy, XXVI, no. 3 Craiova, 1974; Noica, Romanian sense of being, Ed. Eminescu, Bucharest, 1978.
[17] See Mircea Eliade, The Myth of Eternal Return, ed. cit: "Archaic man is certainly entitled to consider more creative than modern man ... Every year indeed, he takes part in repeating the cosmogony, the creative act par excellence ... was" created "in the cosmic plan, imitating this cosmogony regular repeated he, in fact in all areas of life; and participating in it. " p. 151.

God is transcending subject is Archetype Supreme exist eternally. Man has an existence constituted the temporal is inhabitant of a world destined to pass, embraces one and the multiple, but God is one: "... the world in chip time is subject to movement transformers ... but arrived God will take due monad, natural monad that came to him, always moving stability and a stable movement of ideas, committed around the same one ... [18]". Man has only fleeting prospect melting in the eternal essence of man is the result of divine creation, but also by creative heads to Archetype of the Creator.

If there is a sense of creation Romanian traditional, this may be one liturgical, dominated by deep meanings Christian (but not single) plus human creation included scenic, natural, creations that ultimately end up being contemplation directed toward eternity (icons, headstone, religious objects, anthropomorphic symbols of divine meanings) all complement an existential metaphysical emphasis, with a new or different color rooted in praxis.

The Romanian traditional human existence, the simplest objects that complement its habitat universe are useful, results of the small "works" even if they rests informational message that does not rise above intuition and everyday utility. If there is a direction of creation of traditional Romanian, according to our considerations it may be one that oscillates between the divine and the profane, between natural and human, physical and metaphysical contemplation and aesthetic real and surreal, playful and history, all found in traditional man at which claims are now and in eternity.

People and cultures in history there have parallel destinies or interference with, single or sibling, all articulated in history. Culture defines the place they occupy every nation in their history and global history universal "values dynamic design culture ... lead ... to the plane of world history."The roots structure of dual of the human, are elements that conjugate, leading to structures, which in turn generates "symbolic forms" with individuality conferred precisely the specific structure of the paradigmatic structure so contradictory symbol, full of oppositions: individual / general; particular / universal; part / whole; phenomenon / essence; unity / diversity, bearing in its dual meaning human.

Creation and traditional culture have a structure that requires continually opposition antinomical between archaic / modern; tradition / innovation, ideal / real; asset / liability; Intent / action; continuity / discontinuity; acceptance / denial; conjunction / disjunction;

[18] St. Maximus the Confessor, Apud, Dumitru Staniloaie Comment by Theodosius, 65; Filocania, Vol III. p. 438-439.

reflection / expression. For creation and traditional culture, man is shaggy and logos is specific logos, able to build symbolic images, codes, symbols completed copies with multiple connotations and meanings: gnoseological, logical, ontological, epistemological and axiological.

BIBLIOGRAPHY

1. Dorfles Gillo,(1975), *Estetica mitului*, Editura Univers, Bucureşti
2. Drâmba Ovidiu,(1990), *Istoria culturii şi civilizaţiei*, vol. III, Bucureşti
3. Dulcan, Dumitrescu Constantin,(1992), *Inteligenţa materiei*, Editura Teora, Bucureşti
4. Dumézil George,(1993), *Mit şi epopee*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti
5. Dumitrescu Petre ,(1995), *Orizontul etic în gândirea românească,* în *Analele Ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza* din Iaşi, extras.
6. Eco Umberto,(1982), *Tratat de semiotică generală,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti
7. Eliade Mircea,(1980), *De la Zamolxis la Ginghis-Han*, Editura Ştiinţifică şi Enciclo-pedică, Bucureşti
8. Idem,(1992), *Drumul spre centru*, Editura Humanitas, Bucureşti
9. Idem,(1995), *Imagini şi simboluri*, Editura Humanitas, Bucureşti
10. Idem,(1994), *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, Bucureşti
11. Idem,(1993), *Ontologii arhaice*, Editura Humanitas, Bucureşti
12. Idem,(1992), *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, Bucureşti
13. Idem,(1978), *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti
14. Idem,(1981),*Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti

15. Stăniloaie Dumitru,(1939), *Ortodoxie şi românism*, Sibiu

16. Idem,(1978),*Teologia Dogmatică ortodoxă*, Editura Institutului biblic şi de misiune al Bisericii Ortodoxe Române ,Bucureşti

17. Idem,(1991), *Studii de teologie dogmatică*, Craiova

MINOR POETS FROM *GANDIREA*

Mina-Maria Rusu
Assoc. Prof., PhD, Apollonia University of Iaşi

Abstract: The review Gândirea remained in the interwar literary history and promoting minor poet, whose religious experience influenced their creation. Some of them remained in the era landscape poetry oscillated between indigenous traditionalism, Orthodoxy and modernity, such as Paul Sterian Ştefan Baciu, Stephen I. Sandu Tudor Neniţescu or the representative.

Keywords: traditionalism, orthodoxy, poetry Prayer for religious feeling, Burning Bush

În perioada îndelungată în care **Gândirea** a reţinut atenţia publicului cititor asupra vieţii literare din perioada interbelică, prin creatori de primă mărime, în paginile sale au fost publicate şi opera ale unor poeţi şi sciitori a căror valoare pălea vădit la umbra magiştrilor. Dincolo de construirea unei imagini complexe a literaturii de factură tradiţionalistă din epoca interbelică, meritul revistei a fost şi acela că a încurajat, a descoperit şi a promovat talente, revigorând astfel spiritul naţional, autohton în afirmarea persoanlităţii literaturii noastre originale. Alături de nume celebre ca Arghezi, Blaga, Barbu, Pillat sau Voiculescu, la **Gândirea** publică şi poeţi cărora timpul nu le-a confimat strălucirea; diferiţi ca structură temperamentală, ca talent şi ca orizont cultural, toţi cei cărora li s-au deschis paginile viguroasei reviste interbelice au cultivat teme diverse, intergrându-se, prin estetica lor, fie în *tradiţionalismul* autohton cu varianta *ortodoxism*, fie în *modenism*.

Din orice orientare ar fi făcut parte, poeţii care au publicat aici au cunoscut realmente calea afirmării. Ne vom opri mai ales la artişti minori care au practicat o poezie religioasă, înscriindu-se astfel, pe deplin, în linia sugerată de Crainic în eseurile sale. Destul de apropiaţi valoric în acea vreme, multora dintre ei, trecerea timpului le-a diminuat valoarea, încât astăzi, pentru marea masă a cititorilor nume ca Vasile Posteucă, Ecaterina Pitiş, George Voievidca, Vasile Al. George şi încă destule, nu mai spun nimic. În ce ne priveşte, îi vom aminti pe aceia care, într-o măsură oarecare, au probat în opera lor cu temă religioasă un discurs liric cu sclipiri estetice. Vorbind despre plasarea inspiraţiei poetice în orizonturi biblice, Nichifor Crainic sugerează două direcţii, ale căror sensuri ar trebui să se întâlnească în sufletul poetului. Se propune astfel, fie autohtonizarea evenimentelor evanghelice, fie redescoperirea potenţelor comunicative sacre ale cuvântului, care să intermedieze relaţia dintre om şi Dumnezeu. Pe oricare din aceste coordonate s-ar afla poetul, cert este că scopul creaţiei sale trebuie să se materializeze în trăirea stării de extaz prin comunicarea cu divinitatea sau în aşteptarea acestui eveniment deosebit.

Poetul **Paul Sterian** adoptă un stil avangardist în creaţia poetică, cultivând parodia şi caricatura, fără a face deservicii ortodoxismului gândirist. Refuzându-l pe Diavol, într-o "repetiţie litanică"[1] îl invocă pe Dumnezeu: *În lături cu ispitele reci/ Mă ispiteşti în van,/ Ispita ta e slabă azi, Satan,/ Vreau azi senzaţii fără pomină de trai…/ Da! Dumnezeu vreau*

Dumnezeu, Dumnezeu,/ Dumnezeu senzaţie tare/ Dumnezeu dinamită/ Dumnezeu ghilotină/ ***Dumnezeu fără hotar!*** Prin scrierile liturgice acceptate de biserică, de fapt acatiste, ca şi ale lui Sandu Tudor, poetul dovedeşte cucernicie şi, în ciuda experienţei moderniste rezultate din colaborarea la reviste dadaiste şi suprarealiste, rămâne un poet fremătător în relaţia cu Dumnezeu, dar ignorând formele clasice ale poeziei şi turnându-şi sentimentele într-

[1] G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980, p.889

un stil modernist, îndrăzneţ atât prin structurile prozodice, cât şi prin simplitatea declaraţiilor, ca în **Cărările şi rodiile**, o adevărată încercare de propovăduire a **Evangheliilor**, în lumea păsărilor. În acelaşi sens, apocalipsa apare ca un moment când, judecând faptele creştinilor, Dumnezeu operează o inversare a ierarhiilor: *Slava tatălui izbucneşte ca un pistol,/ Ingeri dau lumea la o parte/ Sunând din trâmbiţe de carton,/ Paiaţele şi cerşetorii/ Sunt singurii care vor sta la masa/ Întinsă în grădina public/ De către Duhul Sfânt.// Lăsând la poartă cotiuga cu gunoi,//Cu piepţii şi genunchii goi,/ Cu picioarele goale, Hristos/Vine să prezideze banchetul voios.// Fiecare cerşetor va fi astăzi un domn/ Care va dărui zâmbete/ Celor bogaţi/ Care aşteaptă smeriţi/ Cu căciula în mână/ La ieşire.* În poezia sa, Sterian nu autohtonizează scenele biblice în maniera tradiţionaliştilor, ci le plasează într-un decor modern. Creaţia sa "tinde spre o nouă iconografie în stilul Douanier-Rousseau", cultivând "libertatea naivă de imaginaţie din pânzele primitivilor."[2] Oscilând între un vocabular ortodoxist şi exprimări şocante, Paul Sterian poate fi reţinut ca poet original,cu îndrăzneli argheziene şi pioşenie voiculesciană, prin volumul său, sugestiv intitulat **Pregătiri pentru călătoria din urmă**.

La capitolul **Ortodoxiştii,** Călinescu menţionează şi personalitatea artistică a lui **Stefan I. Neniţescu**, considerat "dintre primii care s-au încumetat să scrie poezie religioasă"[3]. Reţinut de critica literară cu volumul **Denii** din 1919 şi publicând frecvent în paginile **Gândirii**, poetul cărturar şi traducător este un predecesor la poeţilor religioşi, nerecunoscut însă ca atare. Îmbrăţişând întocmai formula "artistul diacon şi profet"[4], autorul **Deniilor** îşi mărturiseşte adeziunea la credinţă într-un ton laudativ, imnic, apropiat de al celorlalţi ortodoxişti: *O, Doamne, Ţie mă închin!* Precum meşterii iconari, poetul creează fresce, în care legenda biblică se înfiripează în manieră narativ-descriptivă; alte texte, versificări facile, lipsite de fiorul liric, îndeamnă la rugăciune. Comentându-i creaţia, Lovinescu va considera că Stefan I. Neniţescu "realizează o primă încercare de poezie mistică românească"[5], dovedind o trăire intensă, similară extazului. Criticul de la **Sburătorul** observă stilizarea elementară a sfinţilor, tehnică ce-l apropie de aerul vechilor icoane bizantine,ca pe Maniu: (…) *faur/ n-am fost nicicând şi astfel nu ştiut-am/ Cum s-o lucrez în mândră filigrană/ Eu ţi-o aduc aşa cum e.* **(Vor spune unii)** Sentimentele trăite sunt declarate simplu, fără artificii artistice, versul impresionând tocmai prin această simplitate de factură populară: *Nu te-am văzut, nici n-am ştiut de Tine,/ Dar Te-am simţit, cum simte un grăunte/ Că-ntr-însul este-nchisă o mândră floare…* **(Nu te-am văzut)**

Situat în grupul **ortodoxiştilor**, **Stefan Baciu** se dovedeşte un prolific autor de psalmi publicaţi în paginile **Gândirii**, apoi adunaţi în ciclul **Pre Tine Te lăudăm** din volumul **Căutătorul de comori** (1939). Într-o încercare de dialog cu Dumnezeu,rămas în stadiul de simplă interogaţie retorică, poetul probează îndrăzneşe gânduri de factură arghezian: *Sunt, Doamne, vinovat dacă-ntr-o seară/ Din Sfânta Lună pălărie mi-am făcut?/ Prea mă simţeam cu tâmplele de lut/ Si prea ningeau frumos luceferii pe-afară.***(Spovedanie)** Inclus între poeţii tineri de alte orientări, autorul îi pare lui G.Călinescu "tipul confesional, care caută copilăria hoinară", deseori "cu ecouri din Francis Jammes şi Ion Pillat",[6] cultivând în esenţă o poezie intimistă. Timp de zece ani, între 1931 şi 1941, poetul publică în fiecare număr al **Gândirii** şi totuşi lirismul său de sorginte religioasă este "de suprafaţă", păstrându-se în limitele "convenţiei şi ale exerciţiului de stil" [7]. Însăşi coborârea Sfântului Duh la practicarea unor îndeletniciri domestice are un scop strict decorativ, asemeni îngerilor lui Vasile Voiculescu: *Iar Duhul Sfânt mânca ovăz pe drumuri.* Comentându-l pe "septuagenarul tânăr", Constantin

[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p.325
[3] G. Călinescu,op.cit. , p.885
[4] *Cf*. Mihail Diaconescu, ***Prelegeri de estetica a ortodoxiei.Ipostazele artei***, Ed. Porto Franco, Galati, 1996, p.158
[5] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române*, I *ed.cit*., p.131
[6] G. Călinescu, *op.cit*.,p.994
[7] D. Micu, *Gândirea şi gândirismul,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.624

Ciopraga considera că "psalmii de supunere ori de laudă, suplicaţiile şi lunecările în profan din grupajul **Pre Tine Te lăudăm** desind din cămările **Cuvintelor potrivite**."[8] Mai complexe şi variate tematic, poeziile lui Stefan Baciu pun problema relaţiei dintre **Timpul dus** şi **Marele Timp**, cu alte cuvinte, raportul dintre profan şi sacru din perspectiva trecerii unui **Drumeţ prin veac**: *Azi mai aştept o lumină, o umbră, un vis, o stea,/ Mâine ştiu bine – o să vină Marele Timp, să mă ia…* **(Drumeţ prin veac)** Tumultul destinului i-a produs o creaţie direcţionată tematic fie spre **ethnosul românesc**, fie spre orizonturile Americii Centrale şi Latine, unde şi-a trăit anii exilului. Personalitate complexă, s-ar cuveni ca poetul să fie reevaluat,căci este unul dintre cei ce s-au impus rapid în mediile culturale străine. Chiar în poezia sa de inspiraţie religioasă, văditele accente argheziene nu anulează autenticitatea trăirilor. Mai întâi arogant, apoi umil cu Dumnezeu, Ştefan Baciu rămâne unul dintre reprezentanţii demni de reţinut ai poeziei româneşti interbelice cu accente religioase, în spaţiul sacrului canonic.

Sandu Tudor, pe numele său din registrul stării civile, Alexandru Teodorescu, a avut o existenţă frământată, împărţită între viaţa cucernică, monahală, trăită în meditaţie şi în rugăciune, activitatea de poet cu ambiţia de a face o poezie strict religioasă şi experienţa din cadrul grupării **Rugul Aprins**[9]**,** al cărei ţel era de a căuta o formulă românească a isihasmului, rugăciunea inimii. De altfel, această grupare a reunit intelectuali de marcă ai vremii: Ion Marin Sadoveanu, Alex. Mironescu, Paul Sterian, Anton Dumitriu, Vasile Voiculescu, Dumitru Stăniloaie, E. Dabija, Andrei Scrima, împreună cu familiile lor şi cercuri de prieteni.

Între 1945 şi 1948, a fost o "reacţie a elitei intelectuale într-un moment de criză"[10]. Deşi participanţii au avut de suferit ceva mai târziu – însuşi Sandu Tudor a fost condamnat la douăzeci şi cinci de ani de muncă silnică, în 1959, după ordinul de lichidare a mănăstirilor – mişcarea a avut ecouri şi în Franţa, prin articolul profesorului Clement Olivier, intitulat **L'Eglise roumaine et le Cruisson Ardent**. Însăşi denumirea comunităţii a fost aleasă pentru că " este un simbol clasic al Maicii Domnului – tipul rugăciunii perfecte – pentru că în ea, "ca niciodată, inima Domnului cu inima omului au bătut şi bat laolaltă"[11]. Adevărat "vulcan mistic", mişcarea a fost martora crizei omului modern şi avea ca scop promovarea rugăciunii ca mijloc de intrare a acestuia în ritmul de viaţă al Sfintei Treimi, întru eliberarea de angoase.

În 1925, latura poetică a personalităţii lui Sandu Tudor îi va dicta o poezie care se voia "strict religioasă" [12], provocând publicarea volumului intitulat bizar, **Comornic**. Presărat cu figuri de voievozi, în stil forţat cronicăresc, autorul speră să reînvie un trecut sfânt, într-un cadru de icoană bizantină. Nu lipsesc nici notele de umor, ori cele macabre. Poezia religioasă pură apare însă în textul **Convertire**, unde monahul Sandu Tudor le arată contemporanilor calea de a scăpa de tumultul ucugător al epocii moderne, oferindu-le drept soluţie întoarcerea spre biserică, spre Dumnezeu: *De vrei să simţi iar harul,taina de ani uitată,/ Ce-a-nfiorat în tine copilul de-altădată/ Tu, om cernit, ateu, cu masca-n pal de ceară/ Ca hoţu-n furişenii într-un târziu de seară,/ Ascunde-te-n tăcereas vre-unei vechi biserici,/ Si-mpodobit cu-odoare, în fast măreţ de clerici,/ Însângerat amurgul cum moare pe altar/ Prin naltele ferestre cu-ogive de cleştar,/ Priveşte în adâncul de înserat albastru,/ Din care licăreşte drept candelă un astru./ Si-n mirosul tămâii material de greu,/ Te vei simţi prin naos plutind în Dumnezeu.*(s.n.)

După credinţa autorului, rolul poetului religios este de a răspândi iubirea evanghelică printre semeni, ca un adevărat misionar. Părăsind poezia ca artă poetică, autorul va compune, începând cu 1927, o suită de imnuri-acatiste, închinate Maicii Domnului şi altor sfinţi.

[8] Constantin Ciopraga, *Amfiteatru cu poeti*, Ed. Junimea, Iaşi,1995, p.454
[9] *Cf.* Mihai Rădulescu, *Rugul Aprins*, Ed.Ramida, Bucuresti,1993
[10] *ibidem*
[11] *Cf.Acatistul Rugului Aprins*
[12] Ov.S.Crohmălniceanu, *op.cit.*,p.320

Construite strict după canoanele religioase, aceste creaţii bisericeşti au doar secvenţe de poezie adevărate, apărute probabil atunci când exaltarea mistică era maximă. Dintre aceste acatiste, cel dedicat Maicii Domnului ni s-a părut presărat cu mai multe valori poetice. Alternând **Condac**-ul cu **Icos**-ul, Sandu Tudor creează un portret detaliat, minuţios creionat al Fecioarei. Adresările imperative poartă pecetea extazului mistic, de unde se revarsă o cascadă de metafore în sens strict religios, care construiesc în manieră pictural-narativă icoana făcătoare de minuni: *Tulpină de lumină a Rugului nemistuit!/ Rouă Creştină prin care Dumnezeu s-a ivit!/ Inel al unui foc ce-i mai presus de cer!/ Lacrimă care topeşte tot lăuntricul ger!/ Toiag cu floare întru a inimii călătorie/ Fir de răcoare izvorât înlăuntrica pustie/ Pecete de jar până în suflet pătrunsă!/(...)/ Mireasă urzitoare de nesfârşită rugăciune!* **(Imn-Acatist al Maicii Domnului)**

După **Dicţionarul religiilor**, cultul Fecioarei, Maria (*gr*.împărătească), Miriam (*ebr*."frumoasă la trup") conduce spre" simbolica inepuizabilă a elementului matern, caritabil, evlavios şi poetic în egală măsură"[13] şi inspiră o literatură bogată, fie servind sacrul instituţionalizat, ca la Sandu Tudor, spre exemplu, fie cultivându-i ipostazele poetice, ca la Voiculescu, Pillat, Blaga sau Barbu, cel care a preferat chiar varianta ebraică a numelui Fecioarei, Miriam. Prin **imnele-acatist**, poetul monah va promova cultul luminii, simbol al slavei, cu sensul de " strălucire a lui Dumnezeu", apariţie numinoasă manifestată prin aureolă, expresie a sfinţeniei, a sacrului şi a transcendentului. In **Icos VI**, din amintitul **Imn**, un vers memorabil, cu valori estetice reale defineşte poetic lumina: *Lumina e apa neţărmuririi cereşti.*

Fecioara Maria e o ipostază a luminii întrupate, un **numen**, segmentul omenesc al lui Dumnezeu, sau, mai aproape de adevăr, partea sacră a omului căzut, reactivată prin credinţă şi neprihănire: *Maică a Domnului! Inimă de lumină!/ Inimă a Pământului!/ Inimă fără vină!/ Inimă a cuvântului!*

Ca specie a liricii creştine, acatistul (*gr.* **Akáthistos** – se ascultă în picioare) "are un caracter imnic, solemn şi conţine o invocaţie mistică şi numeroase expresii ale adorării, supravenerării Sfintei Treimi, Mântuitorului Iisus Hristos, Sfintei Fecioare Maria, Sfintei Cruci sau unor sfinţi." [14] În **Istoria literaturii,** Călinescu îl considera pe monahul Sandu Tudor "poetul oficial al **Gândirii**"[15], fără a-i aprecia produsele ostenelii poetice, iar Dumitru Micu remarca "bigotismul şi convenţia", numindu-i operele "nişte pastişe de texte din cărţile de cult, nu neizbutite, dar rigide, monotone, obositoare prin repetiţie."[16] Apreciată prin patosul scriiturii, creaţia lui Sandu Tudor se înscrie în "moda poetică"[17] impusă de **Gândirea,** din care, se va vedea, amatorismul proliferează.

Bibliografie:

Bertholet, Alfred, *Dictionarul religiilor*, Ed. Universităţii "Al. I. Cuza", Iaşi, 1995

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980

Ciopraga, Constantin, *Amfiteatru cu poeti*, Ed. Junimea, Iaşi,1995

Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974

Diaconescu, Mihail, *Prelegeri de estetică a ortodoxiei*, II *Ipostazele artei*, Ed. Porto-Franco, Galaţi, 1996

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, II, III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981

[13] *Cf*. Alfred Bertholet, *Dictionarul religiilor*, Ed. Universităţii "Al. I. Cuza", Iaşi, 1995
[14] G.Călinescu, *op.cit*, p. 885
[15] D. Micu, ***Gândirea si gândirismul***,ed.cit., p.645
[16] Mihail Diaconescu, ***op.cit.***, p.380
[17] Mircea A.Diaconu, ***Poezia de la Gândirea*** ,ed.cit.,p.14

Micu, Dumitru, *Gândirea şi gândirismul,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
Rădulescu, Mihai, *Rugul Aprins*, Ed. Ramida, Bucureşti,1993

INSTANCES OF THE EPIC IN THE RELIGIOUS POEM

Mioara Mocanu
Assoc. Prof., PhD, "Gh. Asachi" Technical University of Iaşi

Abstract: The starting point of this paper is an idea stated by Novalis in one of his fragments of Allgemeines Brouillon, according to which the fairy tale would be the canon of poetry.
Our undertaking consists in a heroic reading, in terms of the actantial model of A. J. Greimas, of the religious poem, "Chant XV", signed by the same author.
Such a reading hypothesis would allow us to check the "truth" of Novalis postulate, one the one hand, and to recompose one of the possible stories which in-form the poetical structure of the two quatrains dedicated to Mary, on the other hand.

Keywords: religious poem, heroic reading, actantial model, poetical structure, symbolic narration

Demersul nostru hermeneutic se sprijină pe modelul actanţial dezvoltat de Greimas [1] şi are drept suport textual *Cântecul XV* aparţinând (pre)romanticului german Friedrich von Hardenberg (1772-1801), cunoscut cititorilor sub pseudonimul Novalis [2]. Din punct de vedere tematic, Cântecul *XV* face parte ca şi Cântecul *XIV* din acelaşi ciclu, „Cântece religioase" (*Geistliche Lieder*), scris între anii 1799-1800. Fiind închinate Fecioarei Maria, Marea Mijlocitoare între Om şi Divinitate, ambele poeme au la bază vocaţia educării (a desăvârşirii) şi a «magnificării», corespunzătoare unor funcţii spirituale precise, care au fost exercitate în spaţiul de cultură european începând cu Evul Mediu până în epoca romantică dar şi dincolo de ea. După o mărturie lăsată de câţiva dintre prietenii poetului (fraţii Schlegel, Caroline Schlegel, Schelling), Hardenberg ar fi conceput unele dintre Cântecele sale religioase după ce ar fi contemplat la Dresda chipul Maicii Domnului în pictura lui Rafael. Ca promotor al «revoluţiei romantice», Novalis este unul dintre poeţii care au instaurat adevăratul lirism în poezia europeană, de factură filosofic-religioasă, mistică. Situându-se pe o poziţie diferită faţă de poezia religioasă a lui Klopstock sau a lui Lavater, intenţia lui Novalis a fost aceea de a crea un *creştinism poetic*, ca operă de artă a unui «eu spiritual». Convingerile sale în această privinţă s-au materializat în eseul *Christenheit oder Europa* (1799, HKA III, 507-524), a cărui idee centrală este apelul autorului la unitate întru creştinism a tuturor statelor europene, pornită din marele gând ecumenic al edificării unei adevărate Biserici universale. Noua Europă a lui Novalis însemna, după cum afirmă N. Râmbu [3], « o uniune de state ale Europei, dar nu în sens administrativ, ci organic » (p. 111), din perspectiva unui « unui creştinism aplicat, viu » (Novalis).

Pornind de la postulatul că tipologiei operelor trebuie să-i corespundă o tipologie a lecturilor, vom încerca să răspundem unei „provocări" lansate de Novalis însuşi, în opinia căruia basmul ar fi „canonul poeziei": « Basmul este întrucâtva canonul poeziei. Tot ce e poetic trebuie să fie ca în basme. Poetul adoră hazardul. » (Novalis, HKA III, 449/ 940). Incitaţi de acest gând, pe care l-am aflat într-una din însemnările lui Hardenberg asupra poetologiei din *Allgemeines Brouillon*, ne propunem o analiză din perspectivă naratologică, având ca temei teoretic modelul actanţial greimasian, pentru a vedea în ce măsură o atare schemă verifică postulatul novalisian. Cercetările asupra narativităţii, asupra structurilor povestirii au condus la conceperea personajelor drept *actanţi* sau forţe care acţionează, după modul în care ele se înscriu în fabulă, fiecare devenind suport şi vector al acestor forţe.

1. Scurtă prezentare a modelului actanţial după Greimas

Modelul actanţial mitic al lui Greimas, prezentat în *Sémantique structurale* (capitolul 13), a avut ca punct de plecare analiza de tip funcţional, introdusă de adepţii formalismului rus, interesaţi să descopere universalii ale povestirii, şi în special funcţiile desprinse de Vladimir Propp [4] dintr-un vast *corpus* de basme ruseşti (pp. 80-84). Am ales să aplicăm, cu titlu de ipoteză, modelul greimasian, foarte operaţional, în primul rând, graţie simplităţii sale.

Degajând mai net primatul structural al relaţiei faţă de termenii ei, semanticianul francez a rafinat, în lucrarea citată mai sus, schema tripartită utilizată de francezii Tesnière şi A. Martinet, anume *agent* vs *pacient* vs *beneficiar*. Pornind de la metafora teatrală, Tesnière defineşte, după cum se ştie, noţiunea gramaticală de actant sintactic pentru a reorganiza şi generaliza sferele de acţiune ale lui Propp într-o schemă strict calchiată pe sintaxa frazei:

Destinator----------Obiect----------Destinatar
axa cunoaşterii *axa voinţei*
axa puterii
Adjuvant----------Subiect----------Opozant

Fiecare din cele şase categorii cuprinse în model este un **actant**, o funcţie sintactică, în sensul unei relaţii pur *formale*, fără conţinut, fără predicat necesar, dar care trimite la o clasă de actori posibili. Spre deosebire de sfera de acţiune proppiană, modelul greimasian revelă, sub aparentul statism al actanţilor, substituirile, lipsurile şi saturările. Această schemă întretaie pur şi simplu cele trei relaţii identice, presupuse a structura sensul oricărei fraze (complement direct, atribut, circumstanţial) şi orientarea fiecărei povestiri (dorinţă, comunicare, putere). Totul se bazează, în consecinţă, pe o ipoteză ce restrânge relaţiile umane la trei tipuri de raporturi, iar povestirea la istoria unei căutări. Schema descrisă are la bază o structură paradigmatică elementară a semnificaţiei care nu se confundă cu realizarea sa într-un text, unde fiecare rol este deţinut de unul sau mai mulţi actori („personaje" umane, animale, idei etc); însă la fel de posibil este ca unul şi acelaşi actor să deţină mai multe roluri (de ex. destinator, destinatar, subiect) sau alternativ (trădătorul, bunăoară), sau chiar să apară într-un alt rol decât al său (spionul, falsul prieten etc). Greimas a propus repartizarea celor şapte personaje ale lui Propp în şase poli actanţiali dependenţi de trei axe sau relaţii, după cum urmează:

Axa *dorinţei* (a vrea) sau a căutării: Subiect - obiect de valoare
Axa *comunicării* (a şti): Remitent - (Subiect-Obiect) - Destinatar
Axa *luptei* (a putea): Adjuvant - (Subiect-Obiect) - Opozant

Obiectul *dorinţei* ca axă principală a modelului este vizat de un subiect şi situat ca obiect de comunicare între un Destinator şi un Destinatar, dorinţa Subiectului fiind modulată de proiecţiile Adjuvantului şi ale Opozantului. Relaţia dintre Subiect şi Obiect este aşadar una de ordin teleologic şi corespunde unui enunţ modal fundat pe categoria *a putea/ a şti*. La nivel imanent, el comportă învestirea semică a *dorinţei* ce se transformă, la nivelul manifestat al funcţiilor, în *căutare*. Categoriile principale care permit articularea modelului actanţial sunt comunicarea (C) şi contractul (A); ele oferă posibilitatea interpretării unei povestiri în formatul unei structuri acronice simple: A vs non-A /C vs non-C. Sub aspect diacronic, povestirea poate fi considerată drept o secvenţă compusă dintr-o *încercare* unde implicaţi sunt actanţii şi categoriile care au permis articularea modelului actanţial şi care îşi găsesc, la rândul lor, în încercare, echivalenţii. Cuplul funcţional F manifestă opoziţia de forţe ale adjuvantului şi opozantului sub forma *luptei*. Consecinţa *c* reprezintă dobândirea de către subiect a obiectului dorinţei.

După modelul proppian de interpretare a basmului, Greimas oferă o tipologie a încercărilor (*idem*, p. 78), potrivit funcţiei fiecăreia în economia generală a povestirii. Încercările pot fi *calificante* (receptarea adjuvantului), *hotărâtoare* (lichidarea lipsei), *glorificante* (cele care impun dezvăluirea şi recunoaşterea naturii adevărate a eroului). Dacă

avem în vedere structura religioasă a poemului novalisian, încercările, fiind subsumate unui model al comunicării mistice, reprezintă în parte un transfer de obiecte de ordin semiotic (mesajul), energetic (obiectul-vigoare) si axiologic (Binele). Secvenţa iniţială corespunde *alienării*, iar cea finală, *reintegrării*. Rostul încercărilor prin care trece eroul constă în anularea efectelor nefaste ale alienării, care nu e decât rezultatul nerespectării ordinii stabilite într-o lume dominată de haos, ceea ce presupune preexistenţa unei lumi „ordonate" de forţa legii, în care eroul doreşte să se reintegreze.

2. O analiză a *Cântecului XV* din perspectivă naratologică

Faţă de poezia modernă care tinde spre realizarea unui discurs non-evenimenţial, poemul romantic privilegiază evenimentul şi respectă, până la un punct, linearitatea ineluctabilă a timpului, trama narativă şi implicit caracterul referenţial al timpului, datorită faptului că mizează pe o imagine a lumii întemeiată pe *mimesis*. Este vorba însă despre un *mimesis* care nu se doreşte a fi oglindire a realităţii cotidiene curente, ci una a trăirilor nobile, ardente. Conţinutul tematic învestit în *Cântecul XV*, scris la timpul prezent, este aşteptarea febrilă a revelării adevăratului chip al Mariei, este căutarea unui *eu* care încearcă « un presentiment al invizibilului în sensibil», dacă ar fi să apelăm la o expresie concisă, furnizată de Alfred Biedermann [5], prin care poetul Ludwig Uhland vrea să propună, într-o scriere *despre romantism*, cu titlu omonim, o definiţie a acestui curent literar (p. 102). În poem, căutarea este materializată verbal prin prezenţa în plan retoric a hiperbolei „te văd în icoane mii" ce trimite la intensitatea patetică a evenimentului, dar şi la o implantare în trecut, privirea chipurilor Fecioarei incluzând parcursul iterativ al actului vederii/ rugăciunii. Prezenţa numelui circumscrie obiectele observate unei clase determinate, sugerând atât interesul observatorului pentru divin, cât şi apartenenţa sa la o categorie aparte, cea a credincioşilor creştini.

Cântecul religios XV

Ich sehe dich in tausend Bildern,	"Te văd în icoane mii,
Maria, lieblich ausgedrückt	Maria, duios ilustrată
Doch keins von allen kann dich schildern	Niciuna nu te-ar zugrăvi
Wie meine Seele dich erblickt.	Cum sufletul mi te arată.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel	Acum ştiu că al lumii val trist
Seitdem mir wie ein Traum verweht	De atunci ca visul s-a stins
Und ein unnennbar süßer Himmel	Şi-un cer dulce, negrăit
Mir ewig im Gemüte steht.	În fire-mi stă veşnic deschis."
	(trad. Mioara Mocanu)

În viziunea lui Greimas, basmul este o specie narativă generată de două principii, pe care şi poemul citat pare să le satisfacă pe componenta sa narativă implicită:

l. caracterul eroic al eroului. Acesta are capacitatea de a pătrunde în spaţiul mitic, dat fiind faptul că, în basm, miraculosul se confundă cu realul mitic. În poemul novalisian, miracolul creştin se suprapune peste existenţa într-un timp şi într-un spaţiu mitice;

2. necesitatea ca povestirea să aibă un sfârşit. Finalul poemului cuprinde o metaforă a revelaţiei divine, identificabilă cu etapa glorificantă.

Ca structură narativă subiacentă, poemul novalisian comportă, la o lectură printre rânduri, cele trei elemente necesare economiei globale a unei povestiri autonome: *disjuncţia, încercarea, contractul*. Prelevând toate aceste caracteristici, rezultă că avem de a face cu manifestarea unui ansamblu discursiv susceptibil să funcţioneze ca o povestire autonomă cu conţinut religios. Însă ea ar putea fi încadrată şi într-o povestire mai largă, având ca pre-text, sau după M. Riffaterre [6] *hipogram* (p. 25), Geneza precum şi oricare dintre Evanghelii. Un

atare ecleraj ne îngăduie un paralelism, nu foarte hazardat credem, între aventura eroului şi cea a misticului. Acţiunea de transformare a predicatelor va trece obligatoriu prin « nodul» povestirii (*zaviaska,* la Tomaşevski), după cum ne explică autorii J.- M. Adam/ Fr. Revaz [7] în *Analiza povestirii*, adică prin ceea ce permite « ca fabula să fie pusă în mişcare » (p. 70), şi va consta în suprimarea semului negativ (ce caracteriza situaţia iniţială) în favoarea semului pozitiv (din situaţia finală).

2.1. Distribuţia actanţilor în *Cântecul religios XV*

Actanţii expliciţi lexicalizaţi prin „eu" şi „tu" corespund destinatorului şi destinatarului din schema comunicării, strofa luând forma unui dialog care tematizează mărturisirea iubirii statornice a unui credincios faţă de Dumnezeu, dar, în mod special, *orizontul de aşteptare* al enunţătorului în privinţa unei comunicări, pe cât posibil, directe cu divinitatea.

Potrivit concepţiei lui Lévi–Strauss [8], povestirea, în cazul nostru, « basmul » subiacent acestui poem, îl pune pe erou, la fel ca în « mituri », în postura de a « trăi » o situaţie imposibilă. Eroul evoluează într-un spaţiu articulat pe categoria *sus/ jos* (lume divină/ lume umană) care se prezintă ca un univers creştin guvernat de perspectiva învierii şi a mânturirii. Obiectul este unul de natură soteriologică, în sensul că eroul pare să-şi asume soarta lumii pe care doreşte să o transforme pentru a o salva şi să propună în finalul unor multiple lupte şi încercări soluţionarea lipsei.

Povestirea subsumată poemului oferă o anumită distribuţie a actanţilor, în marea lor majoritate impliciţi: actantul subiect-erou este reprezentat de către credincios („eu"), iar actantul destinator de către Dumnezeu, mai precis, de manifestarea sa hiponimică, Fecioara Maria. Relaţia dorinţei, odată precizată printr-o învestire semică şi manifestată ca o căutare a „mesajului de taină", actanţii credinţei se distribuie cu aproximaţie în felul următor:

Subiect – credincios; Obiect – lume divină

Destinator – Dumnezeu; Destinatar – umanitate

Opozant – materie; Adjuvant – spirit

Ca şi în basmul rus, în poemul supus analizei, câmpul de activitate al Destinatarului fuzionează cu cel al Subiectului. Destinatorul este Arbitrul, distribuitorul Binelui, iar Destinatarul este beneficiarul virtual al acestui Bine. Adjuvantul şi Opozantul sunt proiecţiile voinţei de acţiune şi respectiv rezistenţele imaginare ale subiectului însuşi, judecate ca benefice sau malefice, în raport cu dorinţa acestuia. Statutul lor sintactico-semantic constă în aceea că actanţii sunt, în cazul nostru, formulări hipotactice ale actantului Subiect: icoana, ochii privitorului, sufletul credinciosului, toate raportate la eul poetic. Organul vizual beneficiază de două reprezentări aflate în dezacord: Opozantul lexicalizat metonimic de Ochiul fizic ("eu te văd"), şi Adjuvantul (prin care "sufletul meu te zăreşte"), adică Ochiul inimii ca manifestare hiponimică. Novalis notează în *Observaţii amestecate,* un lucru interesant cu privire la văz: « Facultatea noastră globală de percepţie este ochiul. Ca să apară corect pe retină, obiectele trebuie să treacă prin medii opuse » (II, 414/ 9). Într-o altă notiţă din secţiunea *Fragmente de fizică* (septembrie-octombrie 1798, Freiberg), autorul opinează: « Toate simţurile trebuie să devină *ochi*. Lunete. » (III, 97, subl. aut.)

3. Secvenţele narative subiacente poemului

Organizarea secvenţială a narațiunii poate îmbrăca o structură binară sau ternară. Potrivit primei strofe a poemului, o structură *binară* ar presupune un erou pornit în căutarea chipului adorat pe care dorește cu ardoare să îl întâlnească. Se pomenște însă în fața unui conflict al reprezentărilor multiple (*tausend Bilder*) ale obiectului căutării care, deși frumos pictate, nu comunică și nu promit nimic privitorului, spun însă indirect ceva despre creatorul lor prin calificativul *lieblich* (drăgălaș, plăcut). Caracterul *deceptiv* al situației inițiale se

datorează deci nu atât creatorului cât privitorului pasiv care se limitează la o sumă de percepții discrete, secvențiale, pornind de la investigarea unui exterior divers colorat. Mesajul autentic vine însă de la suflet care le neagă, el fiind singurul apt să comunice cu icoana prin actul rugăciunii. Raportul acesta între afirmație și negație se păstrează și în strofa a doua. O structură *ternară* a poemului ar cuprinde: 1) imaginea mistificatoare; 2) imaginea certă, cea care comportă evidenţa adevărului la finalul primei strofe; 3) meta-imaginea revelată de metafora finală ca ziditoare de fiinţă, urmare a unei repoziţionări a eroului, într-un echilibru normal, în raport cu valorile existenţei.

Caracteristice deopotrivă stărilor de veghe sau de vis, primele două tipuri de imagine sunt integrabile realităţii onirice şi ţin atât de nălucire, cât şi de viziune. In primul caz, se produce la privitor un abandon al vigilenţei unei conştiinţe slăbite, toropită în urma parcurgerii în succesiune a « miilor de imagini », timp în care realitatea se estompează, sentimentul identităţii se dizolvă, iar discernământul nu mai funcţionează; în cel de-al doilea caz, cel care priveşte devine un vizionar care, atingând un alt prag al conştiinţei, dobândită printr-o transformare lăuntrică, are acces la o realitate supra-formală.

Cei doi actanţi impliciţi, deopotrivă implicaţi în actul vizual, actantul comparant (ochiul fizic, orientat spre exterior) şi actantul comparat (ochiul inimii, orientat spre interior) sunt ca doi parteneri în competiţie, dintre care cel din urmă îşi dovedeşte superioritatea asupra celui dintâi. Ochiul inimii este cel care îşi apropriază obiectul, interiorizându-l prin realizarea unui transfer de proprietăţi de la obiectul contemplat la subiectul contemplator. Însă procesul comparativ nu se opreşte aici, el se transferă şi asupra obiectului reprezentării - „chipul Mariei" - care îşi pierde semnele concrete (din tablouri, imagini, icoane) pentru a deveni un obiect în totalitate abstract, de vreme ce capacitatea lor de expresie este negată. Avem aici de a face cu un referent (*Bedeutung*) care diferă de referentul lui Frege [9], întrucât el nu (mai) trimite la un anume obiect material, ci poartă cu sine un sens (*Sinn*) şi poetic şi real ce aparţine unui întreg context cultural de esenţă creştină.

La nivelul textului, disjuncţia exprimată prin „dar" (*doch*) accentuează un proces de dublă selecţie: se renunţă la planul material în favoarea celui spiritual şi se înlocuieşte un tip de înţelegere pe secvenţe (cunoaştere raţională analitică) cu o alta mai restrânsă şi mai confuză, dar sintetică, pe care o vom găsi explicitată poetic în strofa următoare. Obiectul percepţiei, Maria, este reluat doar prin anafora zero care îl desemnează, fără a fi urmat de o descriere a vreunui portret. Totuşi, referentul intratextual se îmbogăţeşte cu asociaţii extratextuale (istorice, experienţe mistice individuale) şi intertextuale (legatul neo-testamentar, mărturii scrise ale Sfinţilor Părinţi etc.).

Decupajul acestei secvenţe narative (pe care o considerăm autonomă în baza argumentelor mai sus pomenite) a fost efectuat pe baza datelor - oricât de puţine - oferite de text, după cele trei caracteristici categoriale, stabilite de A. J. Greimas (*idem*, p. 56), care o definesc:

a) categoria semică *activitate* vs *pasivitate*, care îl codifică pe erou, are drept corespondent, în plan veridictoriu, categoria *absenţă* vs *prezenţă* pe care se întemeiază întregul poem;

b) secvenţa narativă posedă o *deictică* autonomă, în sensul că introduce un al treilea termen, spaţiul miraculos al icoanei - fundat pe dialogul eu-tu dublat de *lupta* vizibilului cu invizibilul - deosebindu- se astfel de schema povestirii obişnuite, care cuprinde o disjunctie spaţială binară pe dicotomia *aici* vs *alt loc*;

c) secvenţa conţine, în debutul său, o *încercare* eşuată care, prin categoriile *decepţie* vs *supunere* şi *existenţă* vs *aparenţă*, semnifică faptul că existenţa sacră este în pericol de a fi camuflată de o aparenţă profană.

Începând cu versurile 3 și 4 ale poemului este descris tocmai "acel moment de incidenţă conflictuală" care desfiinţează echilibrul situaţiei iniţiale, determinând punerea în

mişcare a fabulei. Spaţiul miraculos caracteristic şi unora dintre basmele populare, « tărâmul » pe care urmează să se desfăşoare lupta, l-am identificat în poem cu sufletul (*Seele*), definit în *Dicţionarul de filosofie şi logică* a lui Antony Flew [10] drept o « entitate necorporală şi nemuritoare » (p. 326). Aici trebuie să se pună capăt alienării, iar eroul să găsească drumul de acces spre obţinerea Binelui suprem. Ca principiu al vieţii, sufletul este apt să transgreseze frontiera dintre lumi, aceasta graţie naturii duale a omului care, potrivit modelului biblic al Genezei, este şi « lut » şi « scânteie divină » în acelaşi timp. În viziunea lui Novalis, omul e metaforă a spiritului şi oglindire a sufletului universal: «Locul sufletului se află acolo unde lumea dinăuntru şi lumea din afară se ating. Acolo unde ele se întrepătrund - în fiece punct al întrepătrunderii lor » (II 418/20).

Potrivit modelului creştin, la care aderă şi autorul poemului, omul are şansa de a-1 « cunoaşte » pe Dumnezeu ca entitate deopotrivă interioară şi exterioară sieşi. Fiind « fărâmă de dumnezeire », el este structural şi funcţional capabil să capteze mesajul divin, să vibreze în lumina reprezentată de Duhul Sfânt care se pogoară de la Tatăl. De la creatură la Creator, de la om la Dumnezeu, există un drum al spiritului, prin care corpul uman poate fi depăşit; permanent în luptă cu multiplicitatea derutantă a realităţii fenomenale, sufletul tinde, după cum afirmă Evelyn Underhill [11] în cartea *Mistica*, spre « unirea vie » cu « neschimbătorul Unu» (p. 141). Referindu-se la statutul icoanei, Evdochimov [12] spune de altfel în cartea sa, *Arta icoanei - o teologie a frumuseţii*: « Dumnezeu oferă omului mijloacele harului său, iar icoana este unul dintre acestea » (p. 182). Ca autor al eseului *Creştinătatea sau Europa*, Hardenberg deplânge în mod explicit dispariţia din biserici, după reforma lutherană, a icoanelor « dătătoare de putere », a relicvelor, a muzicii şi regretă renunţarea la cultul Mariei, « cea înzestrată cu puteri dumnezeieşti, gata de a salva orice credincios de primejdiile cele mai înfricoşătoare » (p.163). Paginaţia este indicată conform ediţiei bilingve Novalis [13], *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa*, trad. şi note I. Constantinescu, pp. 160-197, Institutul European, Iaşi, 1996.

3.1. Căutarea obiectului dorinţei. Spaţiul icoanei

În cadrul simbolisticii creştine, icoana (germ. *Heiligenbild*) este emblema însăşi a întrupării Logos-ului şi loc al întâlnirii (prin darul rugăciunii), cu interlocutorul ultim. În mod aparent paradoxal însă, creştinismul îmbină o doctrină care include necesitatea iconografiei ca modalitate de concentrare iubitoare asupra Logos-ului întrupat cu o împotrivire faţă de imagine, uşor confundabilă cu plăsmuirea. Referitor la rezistenţa asceţilor la imagine, părintele D. Stăniloae [14] ne informează asupra mărturiilor lăsate de Sfântul Grigore Sinaitul: « Aşteptând să fii cu Dumnezeu, nu primi niciodată orice ai vedea cu simţurile sau cu mintea, în afară ori înlăuntru, fie chiar chipul lui Christos sau vreun înger, pare-se, sau chipul unui sfânt » (p. 121). Însă acest lucru nu înseamnă excomunicarea completă a imaginii pentru că, susţine P. Evdochimov, « în Dumnezeu, absenţa imaginii ar fi o lipsă de plinătate » (*idem*, p. 179). De altfel, icoana nu e simpla imitare a realului, « nu caută să dubleze realul, ci tinde spre revelarea sensului acestuia, spre descifrarea mesajului său secret » (Evdochimov, *idem*, p. 178). Sfântul loan Damaschinul îi atribuie chiar prezenţa Duhului Sfânt. Departe de a fi un simplu produs al fanteziei, iconografia « este lectură a arhetipurilor şi contemplare a prototipurilor » (Evdochimov, *idem,* p. 182) şi de aceea nu poate avea decât un singur obiect: transfigurarea omului prin participare la jertfa mistică. În acelaşi eseu citat mai devreme, Novalis adaugă cu regret: « Cu câtă seninătate se pleca pe atunci [în era medievală a creştinismului european] de la frumoasele adunări din bisericile tainice, împodobite cu icoane dătătoare de putere, înmiresmate de parfumuri dulci şi însufleţite de muzică sfântă » (p. 163). Pe de altă parte, Novalis îşi exprimă convingerea că omul poate avea acces la acea patrie de vis descrisă în basme: « Doar de slăbiciunea organelor noastre şi de legătura pe care o avem cu noi înşine ţine faptul că nu ne socotim într-o lume fabuloasă. Toate basmele nu sunt decât

vise despre acea patrie care e în tot locul şi niciunde. Forţele mai înalte din sufleul nostru care cândva, asemenea unor genii, ne vor împlini voinţa, sunt acum doar muzele ce ne desfată cu dulci amintiri în lungul acestui trudnic drum. » (II, 564/196)

În această încercare de interpretare a poemului novalisian în sensul de poveste cu conţinut religios de factură creştină, ne vom servi în continuare de unele idei şi noţiuni prezentate de E. Underhill, citată mai sus, precum şi de alte surse pe care le considerăm la fel de autorizate.

Cântecul religios XV poate fi deci înţeles drept o poveste despre eroul creştin care alege să plece din proprie voinţă în căutarea obiectului dorinţei - mesajul divin. Din acest punct de vedere, aventura sa devine analogă căutării misticului, în cele trei ipostaze ale sale: pelerinul, îndrăgostitul şi sfântul. Simbolurile favorite ale misticului sunt, după Underhill, cele ale acţiunii: « bătălia, căutarea, pelerinajul » (*eadem*, p. 18). În opera lui Novalis, pelerinul şi pelerinajul la Mormântul Sfânt sunt figuri recurente. Le aflăm schiţate în *Imnul către noapte 4* şi în romanul *Heinrich von Ofterdingen*, în care pelerinul apare ca dedublare a protagonistului după ce, mai întâi, el se înfăţişase în ipostază de poet, înzestrat fiind cu o fire contemplativă.

La început, eul poetic, protagonistul poemului, parcurge din priviri, într-o manieră obsesiv-interogativă, spaţiul iconografic, fără a avea însă parte de vederea chipului aşteptat. Rapiditatea deplasării (privirii) este determinată de intensitatea dorinţei interpretabilă drept creştere a tensiunii eroice. Neputinţa ochiului fizic ca instrument imperfect al vederii îl face pe erou să cadă victimă iluziei optice în plan exterior şi unei conştiinţe trădătoare, în cel interior, ambele susceptibile să tăinuiască de sine însuşi firea sa autentică (cea de erou), să disimuleze mesajul şi să-l priveze de accesul la obiectul dorinţei. *Alienarea* provine din nerecunoaşterea autorităţii profane, care impune domnia sensibilului (impur) şi a haosului, resimţită de erou ca o *lipsă*. El încearcă să pună capăt situaţiei frustrante prin refuzul de a mai acorda credit lumii vizibile care îl ţinea blocat sub pletora ei de imagini (pe cât de efemere şi inconsistente, pe atât de captivante), facându-l vulnerabil. Chiar de la început însă, acesta este prins într-un tenace exerciţiu al capacităţii sale vizionare şi de pregătire a privirii pentru a primi « cele ce sunt mai presus de fire », dacă apelăm la o expresie a părintelui Stăniloae (*idem*, p. 189). Cu acest prilej, are loc *ruperea contractului* ce semnifică manifestarea libertăţii individuale şi asumarea responsabilităţii de către erou. Demascat, ochiul fizic se cere «pedepsit», în sensul la care Gilbert Durand [15] se referă în *Structurile antropologice ale imaginarului* (p. 231). Aici autorul francez vorbeşte despre jertfirea ochiului, prezentă atât în legendele indo-europene, cât şi în cele hinduse, jertfire al cărei efect este dobândirea unei capacităţi vizuale de natură magică. Acelaşi proces de răsturnare a valorilor prin jertfă se regăseşte şi în Evanghelia după Matei (cap. VI: 22-24). Sacrificiul de sine înseamnă în fapt o operaţie de purificare prin asceză ce permite o dreaptă orientare a privirii, fără de care contemplarea icoanei ar rămâne ineficace.

3.2. Încercarea - „nodul” funcţional al povestirii

După contract, următoarea sintagmă fundamentală deductibilă din succesiunea lanţului narativ este, după Greimas (*idem*, p. 92), *încercarea* denumită, după cum am arătat, şi « nodul funcţional al oricărei povestiri », care determină secvenţa finală a povestirii cuprinzând victoria eroului. Pentru a porni în călătorie şi a face faţă încercărilor, eroul basmului trebuie să fie mandatat şi calificat de către un Destinator, în cazul nostru, de Dumnezeu, de la Care el primise anterior porunca. *Încercarea calificantă*, ce ţine în ordinea modalităţilor de « a putea face », presupune « alimentarea » eroului cu energie eroică, ranforsarea lui cu obiectul-vigoare (« scânteia divină »). Transferul de energie de la Destinator la destinatar corespunde structurii actanţiale articulate pe categoria *comunicării* C *vs* non-C, prezentă în povestire cu cei doi versanţi ai săi, negativ şi pozitiv; cel negativ este asimilabil privării şi chiar raptului

obiectului dorinţei. Polul negativ, articulat pe categoria *întrebare* vs *răspuns*, este cel care conferă secvenţei iniţiale a poemului caracterul deceptiv: ea se desfăşoară sub semnul disimulării şi al înşelăciunii de care sunt afectaţi (cf. categoria *decepţie* vs *supunere*) atât eroul cât şi trădătorul, rol asumat de către ochiul fizic ca actant implicit.

Resortul care tinde spre realizarea semului contrar este *căutarea* ce pare să se fi transformat într-un fel de obsesie. Dificultatea în care se află protagonistul reclamă o dublare a încercării printr-o „schimbare de perspectivă" corespunzătoare, în basm, *întoarcerii imprevizibile a eroului*. Această sosire *incognito*, care nu e decât pretext pentru o nouă plecare, constituie momentul *încercării hotărâtoare*, când povestirea tinde să regăsească „semul pozitiv", prin lichidarea lipsei. Într-un prim timp, aşa cum am arătat, eroului i-a fost predată, după o calificare anterioară, o misiune, moment în care se presupune că i-a fost „încredinţat" şi obiectul-vigoare, acţiune urmată de acceptarea de bună voie a misiunii. „Obiectul" calificant pentru a doua plecare este lexicalizat, în textul original, de adverbul *lieblich* derivat din substantivul *Liebe* („iubire"). Ca determinant la nivel gramatical al modalităţii de expresie a chipurilor Mariei, *lieblich* pare a semnifica pe de o parte, energia afectivă pe care eroul este dispus să o investească în contemplarea imaginii arhetipale, iar pe de altă parte, forţa irezistibilă de atracţie (alimentată de scânteia divină) exercitată de aceasta asupra lui. Însă Dumnezeu nu poate fi iubit doar cu mintea, esenţială în creştinism este contribuţia inimii pe care Hardenberg o înţelege ca fiind « cheia universului şi a vieţii » (II, 606/ 381). În cazul nostru, datorită funcţiei sale de obiect-vigoare, adverbul menţionat şi trăirea care îl însoţeşte au deschis Ochiul inimii, au aprins acea lumină spirituală pe care mistica germană o numise *Fünklein,* expresie diminutivată pentru scânteia divină și acțiunea ei în om. Privit din unghi retorico-narativ, se poate spune că adverbul în discuție joacă rolul acelui *amănunt semnificativ* care îndeplinește deseori în povestire o dublă funcție: de obiect energetic și de *marcă*. Doar în virtutea acestei îndoite funcții, se va revela firea autentică a protagonistului, în termenii lui Greimas [16]: firea „cea eroică a eroului" (p. 69), ceea ce presupune demascarea naturii trădătoare a Opozantului, urmată de suprimarea (funcțiilor) acestuia. Actul revelării este atestat în text (strofa întâi) de înlocuirea verbului *sehen* („a vedea") asumat de „eu" (*ich*) cu inceptivul *erblicken* („a zări") atribuit „sufletului", care absoarbe în sine și sensurile verbelor anterioare de expresie, *schildern* și *ausdrücken*). Se pare că la o atare calitate sufletească vizând introspecția, menită să facă din om o ființă mai înaltă spiritual, se referă și Novalis când afirmă (asemenea lui Goethe, întrucâtva) că omul nu este, ci devine, în sensul că el trebuie să se înalțe prin propriile puteri la rangul de (operă de) artă: *Mensch werden ist eine Kunst*. De altfel, pentru preromantici, arta reprezentării este arta invenției de sine, idee ce se regăsește în maxima novalisiană: « Viața nu trebuie să ne fie un roman dat, ci unul făcut de noi » (II, 563/ 187). În acest sens, Novalis face distincția pertinentă între *mimesis simptomatic* și *mimesis genetic*, creativ, în strânsă legătură, în poetica sa, cu termenii « romantic» și « romantizare ». Pentru că *mimesis* nu trimite la datul înconjurător (*Nachahmung)*, ci la ceea ce ar trebui să pornească de la surse analoge și atins apoi printr-o nouă creație (*Nachfolge*).

3.3. Încercarea glorificantă. Rolul și funcțiile icoanei

Polul pozitiv al comunicării este actualizat de categoria *emisie* vs *recepţie* prin chiar această trecere de la mască la faţă. Comunicarea afectivă de tip faţă către faţă (*cor ad cor loquitur*) ia forma *comuniunii* cu ființa absolută ce are loc în inimă, în « locuința Duhului Sfânt ». Fluxul energetic care circulă de la destinator (Dumnezeu) la destinatar (erou) îl putem explica, sprijinindu-ne din nou pe ideile lui P. Evdochimov, dacă analizăm natura şi valenţele locului unde se desfăşoară şirul de încercări ale eroului şi anume, icoana ca obiect de cult. « Ea [Icoana] aminteşte omului că este chipul lui Dumnezeu, înger în trup şi fiinţă cerească prin vocaţia sa originară » (Evdochimov, *idem*, p. 82). Din punct de vedere semiotic, în

semnul-icoană se unesc două atribute ale divinităţii unice: transcendenţa semnificatului (de natură informaţională, spiritual-divină) cu imanenţa semnificantului (de factură energetică, substanţial-umană). În câmpul analogic al icoanei se reunesc aşadar cele două dimensiuni cosmice, divinul şi umanul, caracterizate printr-o relaţie de asemănare. Din punct de vedere teologic, autorul rus recunoaşte în icoană trei funcţii importante care se manifestă şi aici: a) *de mediere*; b) *axiologică*; c) *de prezenţă*.

Am observat deja faptul că în acel dialog al vizibilului cu invizibilul din strofa întâi, nenumăratele imagini succesive ale chipurilor Sfintei Marii părăsesc brusc lumea reprezentărilor personale, se depersonalizează, atingând un spaţiu al *alienării*, mai înainte de a se întoarce, transfigurate, în peisajul afectiv controlat de « sufletul romantic ». Însă câmpul analogic al icoanei aduce în sincronie mai multe mai multe planuri ale realităţii: într-un moment fast, într-o clipă ce se poate prelungi atingând infinitul, cele două sisteme devin, prin relaţia lor de solidaritate, izomorfe, dar şi rezonante ca efect al iubirii creştine care e o formă de comunicare pe verticală. Or, tocmai iubirea de Dumnezeu, generată de credinţa manifestă face posibil actul contemplaţiei - metoda la care misticul recurge pentru a desface, după spusele părintelui Stăniloae, « cugetarea de celelalte lucruri » (*ibidem*, p. 161). Referitor la facultatea de contemplare însemnând saltul de la un plan al conştiinţei la un altul, superior, abatele Bremond insista în *Rugăciune şi poezie* (*apud* E. Underhill, *eadem*, p. 11) asupra distincţiei capitale ce trebuie operată între psihicul de suprafaţă, apt de cunoaştere raţională, antrenată să se confrunte cu universul simţurilor (*animus*) şi psihicul de adâncime, organ al cunoaşterii mistice sau poetice (*anima*), legată de acea mişcare de atracţie a sufletului pentru necunoscut, care este dorinţa şi pe care romanticii germani au numit-o *Sehnsucht*. Nu departe de aceste sensuri, găsim explicat de către Novalis, în *Allgemeines Brouillon*, actul contemplaţiei pe care îl consideră drept « o plăcere elastică […]. Nevoia de a avea un obiect anume este deja rezultatul unei atingeri *in distans*. Începutul negaţiei - al eterogenizării » (III, 275-276/ 201, subl. aut.).

Însă accesul la cunoaşterea contemplativă, care l-a determinat pe enunţător să rostească în strofa a doua *eu ştiu*, nu s-a putut concretiza decât atunci când eroul s-a supus unei stricte condiţionări, printr-o metodă pe care Novalis o numeşte *Selbstabsonderung* (*autoizolare* sau *lepădare de sine*): dubla distanţare, mai întâi de unele reprezentări directe, simple, preluate prin simţurile obişnuite şi apoi respingerea conştientă a lumii profane în întregul ei. Constituit într-un indiciu al schimbării fundamentale, produse în plan mental, conţinutul verbului « ştiu », care îl separă pe *acum* de *atunci*, atrage după sine despărţirea de «inerţia care ne înlănţuie de condiţii penibile » (III, 670-671/ 611), implică aşadar o totală conversiune a "firii", a stării sufleteşti a eroului, marcată de iubire chistică, al cărei receptacul şi operator este *das Gemüt*. Despărţirea efectivă de lume este exprimată de predicatul gramatical „a dispărea" (*verwehen*), singurul verb al poemului care semnifică un proces, dinamizând imaginea: *Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel/ Seitdem mir wie ein Traum verweht*. Sonoritatea sa trimite la substantivul *Weh* ("durere") sau la interjecţia cu acelaşi caracter disforic *weh!* Prin tonalitatea tristă pe care o degajă, *verwehen* are rolul de a accentua, o dată în plus, caracterul dramatic al acestui enunţ-eveniment - cultul romanticilor pentru durere fiind un fapt de notorietate, ce şi-a aflat echivalentul lingvistic adecvat în lumea germană în termenul *Weltschmerz*. Însuşi autorul punctează această idee într-una din notele sale fragmentare: «Ar trebui să ne mândrim cu durerea noastră. Orice durere este o amintire despre demnitatea noastră înaltă ». În acest poem religios, verbul *verweht* apropie termenii comparaţiei *der Welt Getümmel* şi *Traum* ce îşi au vrând-nevrând reflexul în *Gemüt*. Prin acţiunea sufletului, privirea devine din nou contemplaţie, iar aparenţa, exprimabilă, esenţă inexprimabilă dar imaginabilă. Eroul pare că îşi aminteşte de iubirea lui Dumnezeu pentru lume şi de iubirea jertfelnică a Fiului pentru aceeaşi lume. Ca printr-un act de *Imitatio Christi* (germ. *Christi Nachfolge*), eroul se vede atunci, ca prin lunete răsturnate, în ipostază de

pelerin, refăcând totodată drumul pătimirilor Mântuitorului, ale Acestui *Held der Liebe* („Erou al Iubirii“ pe care poetul îl invocase deja în strofa a zecea a Cântecului X). Novalis recurge la cuvântul *Gemüt*, dificil de tradus în limbile romanice, după cum constată şi Bruce Haywood [17], ori de câte ori vrea să transmită, prin el, un sens mai special, despre care V. Voia [18] este de părere că ar desemna spaţiul interiorităţii celei mai intime, în care se realizează « taina transsubstanţierii » (p. 164).

Practica antifrazei din strofa a doua conduce, aproape la fel ca în strofa întâi, la inversarea radicală a sensului afectiv al imaginilor. Însă dacă acolo distincţia dintre trăire şi reprezentare era limpede tranşată, pentru a privilegia incomparabilul, în versurile 5-6 aceste două componente se amalgamează şi par a se completa reciproc în imagini al căror conţinut nu poate fi restituit prin limbaj, mediul/ *medium*-ul lor propriu fiind *tăcerea*. Aici se respinge mai întâi explicit calitatea fantasmatică a visului, dar imediat se revine şi se valorizează implicit forţa sa de revelaţie şi de reorganizae a lumii obiectului si a subiectului deopotrivă. Decriptarea sensului ascuns e facilitată, în acest caz, de ambiguitatea ce derivă din poziţia sintactică a conjuncţiei „şi” (*und*, cf. v. 7). Într-un prim timp, ea pare să aibă doar un caracter temporal, indicând o anume ordine a evenimentelor; la un examen mai atent însă, descoperim că ea îşi îndeplineşte în text şi funcţia ei obişnuită, cea de coordonare, reunind din nou pe axa *distanţă-aprop(r)iere*, prin intermediul visului, doi termeni eterogeni: al lumii tumult şi cerul dulce nespus (v. 5 şi v. 7). Despre poezie şi despre vis, Novalis notează: « Visul este adesea semnificativ şi profetic, e o manifestare a Sufletului naturii şi se întemeiază aşadar pe asocieri. E semnificativ ca şi Poezia - dar tocmai de aceea are o semnificaţie nesupusă vreunei reguli - e *liber în mod absolut* » (III, 452/ 959, subl. aut.). Poeticianul francez, Jean-Yves Tadié [19] recunoaşte, la rândul său, faptul că în orice povestire poetică prezenţa visului nu este « nici gratuită nici fortuită » (p. 168). În ideostilul novalisian, oniricul se particularizează, după cum susţine unul din exegeţii importanţi ai operei lui Novalis, H. Uerlings [20], ca « un element subsumat unei retorici a iniţierii şi secretului » (p. 58), de care scriitorul romantic se serveşte şi în acest poem. În întreaga operă novalisiană îl întâlnim cu funcţia sa principală, aceea de mijloc eficace de explorare a necunoscutului.

Pentru eroul poemului, chipul revelat în icoana Mariei devine, la capătul traseului contemplativ, asemănare iar asemănarea înfăţişare. Graţie funcţiilor sale, de prezenţă, de mediere şi axiologică, icoana îl ajută pe erou să deosebească Binele de rău, să disocieze abia acum, când se află în posesia unei « cunoaşteri », aparenţa de esenţă. Tulburarea iniţială generatoare de căutări, instabilitatea „miilor” de reprezentări din planul obiectiv, ce-şi au corespondentul dramatic în cel subiectiv-psihic, se transformă miraculos într-un moment care scapă descriptibilului şi posibilităţii de identificare. Clipa ţine şi ea de inexprimabil, iar «poetul adoră hazardul». Acest spaţiu-timp evenimenţial îl găsim concentrat atât în morfemul cu semnificaţie temporală *seitdem* („de atunci”), care, în loc să-l exprime îl eclipsează, cât şi în vocabula *Traum* („vis“), una la fel de evanescentă în sine, din punct de vedere referenţial, ca şi reperul spaţio-temporal deja pomenit. Însăşi poziţia sintactică a lui *seitdem* este deosebit de elocventă, întrucât accentuează în poem ceea ce am afirmat despre spaţiul icoanei, şi anume paralelismul mai multor niveluri de realitate: pe de o parte, un segment nedeterminat de trecut şi un prezent asumat, pe de alta, apoi realitatea ca vis şi reciproc, visul, fenomen imaterial şi contradictoriu, ca simulacru (memorial) al acestei realităţi. *Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt*/ „Lumea-i un vis şi-un vis e lumea”, sună celebrul vers din *Astralis,* prologul la partea a doua a romanului *Heinrich von Ofterdingen*.

La nivel narativ, partea de încheiere a poemului conţine *încercarea glorificantă* când măştile cad, chipul Mariei şi al eroului făcându-şi, ca printr-o atracţie electivă, în puritate şi strălucire « dulcea» apariţie. Spre deosebire de medierea discursivă (orizontală), medierea retorică (verticală) funcţionează pe modelul sincronic al analogiei, piatra de temelie a *idealismului magic* profesat de Novalis, graţie căreia obiectele distincte din poem ajung să se

confunde. Îndeplinindu-şi misiunea, eroul primeşte mesajul iubirii de Dumnezeu, care a şi reprezentat obiectul iniţial al dorinţei subiectului. Cheia cunoaşterii şi recunoaşterii, obiectul-mesaj este, în planul manifestărilor mitice şi religioase, o formulare a modalităţii lui « a şti », potenţat de « a crede ». Conform cercetărilor lui G. Durand, atât mitologia universală cât şi psihanaliza constată deopotrivă, că « ochiul sau privirea sunt întotdeauna legate de transcendenţă » (*idem*, p. 187) şi aşează într-un raport direct pe « a vedea » cu « a şti ». Cele două verbe sunt în mod semnificativ distribuite pe poziţii complementare, în acest poem, pe care le bănuim a fi subsumate unui fenomen aparte, căruia G. Durand îi dă numele de *complex spectacular*. Un astfel de complex ar consta într-o « intensă valorificare a Supraeului » (*ibidem*, p. 187), când o realitate suprasensibilă, inefabilă, devine perceptibilă, realitate pe care doar expresia metaforică o poate cuprinde. Introdusă de acel *und* („şi") la care ne-am referit, ce poate fi şi unul concluziv, metafora sinestezică fundată pe un oximoron pare să indice faptul că dorinţa de a descoperi un factor de stabilitate benefică în sânul fluidităţii temporale s-a împlinit, graţie unei magice sinteze între aspiraţiile spre o lume transcendentă şi intuiţiile imanente ale devenirii. Magia sintezei se datorează, în opinia noastră, unei fericite îmbinări a fanteziei poetice cu raţiunea practică, două facultăţi fundamentale pentru spiritul romantic ironic, recognoscibil în cuvântul german *Witz* (ironie intelectuală). *Witz* (provine din verbul german *wissen* - a şti- şi înseamnă de fapt glumă, vorbă de duh) este un termen utilizat de Novalis în sens de raţiune lucidă (genială) care nu e străină de voinţă, adică de puterea de a gândi magic. Rodul acestei alchimii lăuntrice este ridicarea întregului sine la „negrăita" (*unnennbar*, cum spune poetul) puritate de care eroul se mărturiseşte a fi etern îndrăgostit. *Urma* tranformării unui infinit de senzaţii vizuale şi de altă natură este rezumată la sfârşit în fuziunea exprimată de nedefinitul *ein* („un") din penultimul vers, operaţie traductibilă prin *dizolvarea conflictului*. În plan poetico-mistic, metafora finală (*in praesentia*) aşează eul (*mir*) în postura de Beneficiar al darului binemeritat şi afişează, dacă ne e permisă expresia, tocmai procesul emergenţei sinelui transcendental, când poetul atotştiutor (*der Allwissende*, Novalis) are intuiţia eternităţii şi poate (pre)gusta din binefacerile cerului. Ultimele două versuri aduc noutatea: energia afectivă a lui *lieblich* se transferă şi se concretizează în epitetul *süß*, dulce, cunoscut în mariologie ca atribut (gustativ) al Maicii Fecioare - un fapt observat şi de G. Schulz [21] şi apreciat ca fiind una din trăsăturile fundamentale (datorită excepţionalei sale frecvenţe) ale metaforicii religioase la Novalis.

Secvenţa finală ar corespunde, potrivit schemei proppiene, părăsirii haosului şi *reintegrării* într-o lume „frumos ordonată", dominată de alte legi, favorabile ei, preexistente dezordinii. Totuşi, cât priveşte conceptele de ordine şi de haos, Novalis nu tranşează clar graniţa dintre ele, poetul fiind interesat de a străluminа sensul veritabil (*i.* e. moral) al existenţei care nu se poate lipsi de noţiunea de mister, în calitatea sa de hrană şi de potenţă stimulatoare (Novalis, III, 267/138) Într-un articol anterior, Herbert Uerlings [22] observa următoarele: « La Novalis, există dese referiri la haos [...]. Se pot diferenţia două sensuri importante. Pe de o parte, haosul funcţionează ca denominaţie pentru stări incipiente, nesupuse încă ordinii, din care ar trebui să rezulte „o ordine frumoasă". În acest mod, Novalis pare a defini haosul prin acele stări de dinaintea oricărei structurări. Însă găsim la el şi întrebuinţări noţionale, în care haosul e descris drept ordine, desemnând ocazional acea ordine "romantică" a lucrurilor » (pp. 17-18). În acest context, se cuvine a explica, pe scurt, prin spusele poetului însuşi, ce anume înseamnă romantic în viziunea sa: « Lumea trebuie romantizată. Aşa se poate din nou afla sensul primordial » (II, 545/105); « Arta de a *înstrăina în chip plăcut*, de a face ca un obiect să ne pară străin şi totuşi cunoscut şi atrăgător - iată poetica romantică.» (*Berliner Papiere*/ Documente berlineze, III, 685/ 668, subl. aut.) Prin aceasta se lămureşte întrucâtva şi caracterul transcendental pe care Hardenberg îl atribuie „eroului filosofiei" - poezia (II, 594/ 3160): « Poezia este marea artă a construcţiei sănătăţii transcendentale […]. Poezia face ce-i place cu suferinţa şi cu voluptatea - cu plăcerea şi cu

neplăcerea - cu eroarea şi cu adevărul - cu sănătatea şi cu boala. Ea le amestecă pe toate în vederea marelui său scop, scopul scopurilor: înălţarea omului peste sine însuşi » (II, 535/ 42).

Cu o suprafaţă textuală restrânsă, două catrene în total, dar cu un potenţial semantic impresionant, acest poem religios, citindu-l în cheie epic-hermeneutică, se poate, iată, amplifica într-o naraţiune simbolică, iniţiatică, el parcurgând traseul devenirii spirituale a autorului său. Modelul actanţial dezvoltat de A. J. Greimas, pe care l-am aplicat la Cântecul religios numerotat cu „XV", ne-a permis să re(con)stituim, după un complicat demers analitic, una dintre povestirile posibile care informează, multiplică, transformă structura poetică a celor două catrene dedicate Mariei. În finalul acestei scurte concluzii, dăm din nou cuvântul lui Novalis: « O povestire este un produs specific al voinței și al rațiunii - Fără intervenția acestora nu există niciun fel de *povestire* - prin ele însă orice poate deveni povestire - *pildă* - imagine a unei legi » (III, 556/4, subl. aut.).

BIBLIOGRAFIE

1. Adam, J.-M. / Revaz, Fr., *Analiza povestirii*, Institutul European, Iaşi, 1999
2. Biedermann, Alfred, *Le romantisme européen*, Librairie Larousse, Paris, 1989
3. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998
4. Evdochimov, Paul, *Arta icoanei - o teologie a frumuseţii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1993
5. Flew, Antony, *Dicţionar de filosofie şi logică*, Editura Humanitas, 1996
6. Frege, Gottlob, *Scrieri logico-filosofice*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1977
7. Greimas, A.-J. *Sémantique structurale*, PUF, Paris, 1986
8. Greimas, A.-J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. și introd. de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1975
9. Haywood, Bruce, *Novalis. The veil of imagery*, Mouton & Co, 1959
10. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală,* Editura Politică, Bucureşti, 1978
11. Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, ediția HKA, 4 vol. (hrsg. von Kluckhohn, P./ Samuel, R.), W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1965-1968
12. Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa /Cântece religioase. Creştinătatea sau Europa* (trad. și note I. Constantinescu), ediție bilingvă, Institutul European, Iaşi, 1996
13. Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970
14. Râmbu, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Iași, 2001
15. Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983
16. Schulz, Gerhard, *Novalis* (1969), 12. Auflage, Rowohlt, Hamburg, 1993
17. Stăniloae, Dumitru, *Viaţa şi învăţătura sfântului Grigorie Palama*, Scripta, Bucureşti, 1983
18. Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994
19.Uerlings, Herbert, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis*, in: *Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, pp. 21-62, Tübingen, 2004
20. Uerlings, H., *Novalis und die Wissenschaften. Forschungsstand und Perspektiven*, in: *Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 2, pp. 7-32, Tübingen, 1996
21. Underhill, Evelyn, *Mistica*, Apostrof, Cluj, 1995
22. Voia, Vasile, *Novalis*, Editura Univers, Bucureşti, 1981

A PAGE FROM THE LIFE OF BISHOP CALIST IALOMIȚEANU OF ARGEȘ (1912-1917)

Claudiu Cotan
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Few pages were written on the activity of bishop Calist Ialomiteanul, although his activity as hierarch had many brilliant moments of involvement and good pastoral service of the priests in his eparchy, as well as support granted to the faithful in distress and hard trials. Having been parish priest, Constantin-Calist understood the hardships that the clergy were faced with in the pastoral activity in their parishes. Rev. Constantin served for a few years in Delea Noua parish of Bucharest, together with his family, where he succeeded in renovating rather hard the church and the old people's home that sheltered a few poor women that could find the peace and help needed here. He served at this parish with much devotion, having been a servant priest with much love for his faithful. After the death of his wife he was ordained hierarch, but he continued for a time to be the parish priest of the church of Bucharest too. The moment he became bishop of Arges he continued the beautiful activity of spiritual shepherd. His pastoral service in the Eparchy of Arges was marked by dramatic events during the Balkan Wars and the First World War. His great desire was to raise an orphanage, but he could not finish it, because he passed away much too soon, in 1917. I tried in the present study to identify a few aspects in the life of this bishop less known by those fond of the history of our Church.

Keywords: bishop, World War I, priest, Bucharest, Orthodox Church

Episcopul Calist Ialomiţeanu a fost unul dintre ierarhii despre care s-au scris puţine pagini, deşi, în activitatea sa ca preot şi arhiereu, a avut o serie de realizări pastorale importante. A fost unul dintre ierarhii promovaţi din rândul preoţilor de mir rămaşi văduvi, cunoscător astfel al vieţii parohiale. Alături de familia sa a slujit câţiva ani ca preot în parohia Delea Nouă din Bucureşti, unde a reuşit să refacă biserica şi Azilul „Calist" ce se găsea în prejma sfântului locaş. După moartea soţiei a fost hirotonit arhiereu, apoi numit episcop la Argeş, unde a continuat frumoasa sa activitate de păstor duhovnicesc şi ocrotitor al celor nevoiaşi. Dorinţa sa cea mai mare a fost să ridice un orfelinat în Curtea de Argeş, pe care însă nu l-a văzut terminat, plecând la Domnul mult prea devreme, în anul 1917, când ţara noastră trecea prin grelele încercări ale Primului Război Mondial.

Constantin I. Ialomiţeanul, viitorul episcop Calist, s-a născut la 1 octombrie 1860, într-o familie de creştini ortodocşi din preajma bisericii Delea Nouă din Bucureşti. A urmat şcoala primară în cartier şi cursul seminarial secundar. La terminarea cursurilor teologice, în 1879, a fost numit învăţător în comuna Obileştii-Vechi din Ilfov, unde a rămas până în 1882, când s-a căsătorit şi a fost hirotonit diacon pe seama bisericii cu Sfinţi (Sibile) din Bucureşti. Totodată, a reuşit să urmeze şi cursurile superioare ale Seminarului „Nifon Mitropolitul" din Bucureşti, unde a activat timp de cinci ani ca secretar şcolar. Cu rezultate deosebite, a absolvit în 1889 cursurile Facultăţii de Teologie, iar titlul de licenţiat l-a dobândit câţiva ani mai târziu, în 1896. În perioada studenţiei a fost şi director al Cancelariei Episcopiei Huşilor. Prin concurs a fost numit profesor de Religie la Gimnaziul din Călăraşi, unde a funcţionat doar un an, în

1890 fiind transferat la Gimnaziul din Giurgiu. A activat ca profesor şi la Liceul Matei Basarab din Bucureşti, pe atunci una dintre cele mai cunoscute şcoli bucureştene[1].

La 21 noiembrie 1891, a fost hirotonit preot pe seama bisericii Delea Nouă, hirotonia fiind săvârşită de mitropolitul primat Iosif Gheorghian, în Catedrala Mitropoliei[2]. În anul următor a fost numit paroh al bisericii, calitate în care a rămas până la 24 mai 1899, când a fost ales de Sfântul Sinod arhiereu cu titulatura de Botoşăneanul, locotenent de mitropolit la Mitropolia Moldovei şi Sucevei. Hirotonia a fost săvârşită la 4 iulie acelaşi an, la Iaşi, de către mitropolitul Iosif Naniescu, episcopul Silvestru al Huşilor şi arhiereii Nifon Ploieşteanul şi Conon Băcăoanul, viitorul mitropolit primat. Amintim însă că mai întâi fusese călugărit la Mânăstirea Cernica, primind numele de Calist, în amintirea ctitorului bisericii Delea Nouă, unde a continuat să fie paroh şi după hirotonia sa ca episcop. La această biserică, la sfârşitul anului 1900, Calist Botoşăneanul l-a hirotonit ca preot pe diaconul Ion Cătană, care slujise la biserica Popa-Chiţu, iar în locul părintelui Marin Rădulescu a fost numit preot Nicolae Dumitrescu, care slujise mai înainte la bisericile Sărindar, Popa Tatu şi Precupeţii-Vechi. Astfel, a rânduit preoţi care să-i continue activitatea pastorală rodnică pe care o începuse la Delea Nouă cu opt ani în urmă.

Ca arhiereu a participat la numeroase slujbe de sfinţiri de biserici, locaşuri sfinte refăcute prin strădania preoţilor şi credincioşilor bucureşteni. Aşa a fost cazul bisericii Sfântul Silvestru din Bucureşti restaurată şi resfiinţită la 30 septembrie 1907, unde arhiereul Calist a participat ca delegat al mitropolitului primat Iosif Gheorghian. Deoarece o perioadă îndelungată a fost şi profesor, în anul 1911, Sfântul Sinod l-a numit inspector al şcolilor teologice din ţară, activitate pe care a îndeplinit-o puţin timp.

După moartea episcopului Gherasim Timuş al Argeşului, Colegiul Electoral s-a întrunit pentru alegerea unui nou episcop. La 4 februarie 1912, au avut loc alegeri pentru scaunele episcopale de la Argeş şi Roman. În urma alegerilor, Calist Botoşăneanu a fost numit episcop al Argeşului cu 203 voturi, iar Teodosie Piteşteanul a fost desemnat episcop al Romanului cu 162 de voturi[3]. În ziua 11 februarie 1912, episcopul Calist a fost investit de regele Carol: *„Cunosc înaltele tale însuşiri şi râvna cei ai închinat în folosul sfintei biserici. Sunt dar sigur că Prea Sfinţia Ta vei fi deapururea condus de simţimântul de dreptate şi blândeţe. Nu poţi avea o satisfacţie mai mare de cât aceia de a cârmui tocmai o eparhie, unde de veacuri este o mânăstire, al cărei nume a trecut departe peste hotarele noastre. Sunt mândru că acest sfânt locaş, în parte dărâmat de foc şi de cutremure s-a putut înălţa sub domnia mea, în vechea sa strălucire ca un falnic odor strămoşesc, vrednic de a fi păstrat şi cinstit din generaţie în generaţie, drept semn neperitor al evlaviei blândului Neagoe Basarab şi ca o amintire vădită a întemeerii Regatului.*

Regina şi eu îl înconjur cu o nemărginită dragoste şi nădăjduim că, atunci când noi nu vom mai fi în mijlocul vostru, urmaşii noştri se vor îndrepta cu drag către acest sfânt locaş basarabesc, ca spre simbolul de unire între slava străbunilor şi renaşterea naţională, amintindu-şi de cei ce au iubit România din adâncul inimii lor”[4].

Arhiereul Calist a fost, pentru o scurtă perioadă (1911-1912), episcop-locotenent la Roman şi s-a implicat în sprijinirea sinistraţilor inundaţiilor din anul 1911, ce au afectat pe locuitorii din preajma Siretului. La Argeş a continuat remarcabilele realizări ale înaintaşului

[1] Claudiu Cotan, *Biserica Ortodoxă Română în timpul Primului Război Mondial*, Edit. Universitară, Bucureşti, 2015, pp. 87-89.
[2] Arhiva Parohiei Delea Nouă-Bucureşti, Dosar Corespondenţă/1899.
[3] G., „Alegerea, întărirea şi învestirea noilor P. S. Episcopi de Argeş şi Roman”, în *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XXXV (1911-1912), 11, p. 1201-1217; C. A. P., „Alegerea, învestirea şi instalarea noului Episcop al Eparhiei Argeş, P. S. S. D. D. Calist Ialomiţeanu”, în *Calea Vieţei*, Anul IX (1912), nr. 2, pp. 33- 45.
[4] ***, „Oraţiune funebră”, în *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XXXVIII (1914-1915), nr. 7, pp. 681-685.

său, cu toate că asupra românilor s-au abătut grelele încercări ale războaielor balcanice şi cele ale Primului Război Mondial.

La 26 februarie 1914, episcopul Calist Ialomiţeanu a adresat ministrului Cultelor şi Instrucţiunii Publice o interpelare cu privire la insuficienta salarizare a preoţilor şi cântăreţilor bisericeşti de la oraşe şi sate. În această interpelare, episcopul Argeşului milita pentru îmbunătăţirea stării materiale a clerului. La cuvântul episcopului a răspuns ministrul Cultelor I. G. Duca, care a recunoscut că era necesară o mai bună salarizare a preoţilor, pe care spera să o îndeplinească în scurt timp[5]. Calist cunoştea viaţa dificilă pe care o avea clerul de mir care de multe ori nu-şi primea salariile din pricina sărăciei credincioşilor.

În timpul păstoririi sale la Argeş s-au refăcut o serie de biserici precum biserica „Adormirea Maicii Domnului" din Parohia Lăzăreşti, judeţul Olt, a cărei pictură a fost restaurată între anii 1911-1913. La Mănăstirea Robaia din judeţul Argeş, în anul 1901, s-a repictat amvonul, iar restul în anul 1914, în timpul păstoririi episcopului Calist Ialomiteanul.

Calist a condus mulţi ani *Societatea clerului român „Ajutorul"*, unde s-a implicat activ pentru sprijinirea clericilor aflaţi în dificultate. A reuşit să reorganizeze *Societatea „Frăţia"* a clerului din Eparhia Argeşului. Într-un document aflat în Arhiva Sfântului Sinod, ce prezintă ultimele zile din viaţa acestui episcop, găsim o serie de date despre viaţa şi activitatea sa: *„... În 1912 este ales episcop la Argeş, în locul răposatului Gherasim Timuş. În scurtul timp de păstorie de acolo, a lucrat fără preget pentru eparhia sa. I se datoreşte în primul rând fondarea şi clădirea, însă neterminată, a unui mare orfelinat, care, după actul său testamentar, „va servi ca un focar de lumină şi învăţătură practică de grădinărie şi şcoală de cântări bisericeşti, atât de trebuincioase timpurilor de faţă".*

A desăvârşit apoi şi a îndrumat pe căi sigure societatea preoţilor din Eparhia Argeşului „Frăţia" având sediul în Piteşti, unde are şi un internat pentru elevii de liceu, fii de preoţi, singur în toată ţara în acest fel; acesteia îi lasă prin testament însărcinarea de a duce mai departe opera începută de el, cum şi biblioteca sa din Curtea de Argeş.

A făcut donaţiuni diferitelor societăţi: astfel, Societăţii clerului „Ajutorul" i-a lăsat biblioteca sa din Bucureşti de peste 200 de volume, fondul său ca membru 350 de lei plus încă alţi 200 donaţi separat, din venitul cărora să se preîntâmpine cheltuielile societăţii, şi formând fondul cu denumirea „Fondul Calist Ialomiţeanu". Alte donaţiuni a făcut societăţii pentru învăţătura poporului român şi altele neamintite, căci era un episcop bun şi milostiv dar modest, nefăcând caz de persoana sa şi de faptele sale bune.

Hainele sale arhiereşti şi o preafrumoasă mitră ce i-au rămas, le lasă Episcopiei de la Argeş, spre a fi pomenit de episcopii de pe vremuri. După aceea mai lasă mobilierul, toate obiectele şi vesela de acolo tot episcopiei, pentru nevoile sale.

În 1914, luna martie, urmând unui îndemn pios, de a vedea Locurile Sfinte, pleacă spre Ierusalim şi sărutând ţărâna sfântă călcată de Domnul Hristos, se întoarce pe la Muntele Athos. După o călătorie de trei luni se înapoiază în ţară, povestind toate acestea într-o frumoasă descriere intitulată „Pe urmele Domnului", care se vinde în folosul orfelinatului"[6].

Episcopul Calist al Argeşului a fost un vrednic slujitor şi unul dintre ierarhii cărturari ai Bisericii noastre, un apărător al profesorilor şi preoţilor[7]. În timpul vieţii sale a publicat o serie de lucrări de teologi şi manuale şcolare[8]. A reuşit să colaboreze în editarea unor lucrări

[5] ***, „Interpelare", în *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XXXVIII (1914-1915), nr. 1, pp. 48-66.

[6] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144/1917 - Raportul P. C. Preşedinte al Comitetului Societăţii Clerului Român „Ajutorul", înregistrat la Nr. 368 din 7/20 iunie 1917, relativ la încetarea din viaţă şi înmormântarea P. S. Calist episcopul Argeşului, f. 29, f. v.; f. 30.

[7] Vezi Calist, episcop de Argeş, *În apărarea drepturilor Bisericii şi ale clerului. Interpelare dezvoltată în şedinţa Senatului din 26 febr. 1914*, Piteşti, 1914.

[8] *Nifon Mitropolitul Ungrovlahiei. Viaţa şi activitatea sa (1850-1875)*, Bucureşti, 1896, 83 p.; *Biserica Delea Nouă-Calist*, Bucureşti, 1907, 63 p.; *Notiţe istorice asupra întemeierii suburbiei şi bisericii Delea Nouă-Calist*, Bucureşti, 1903, 23 p.;

teologice cu Simion Popescu, fost protopop de Sibiu şi profesor de teologie. Activitatea filantropică a episcopului Calist este de asemenea importantă. Activitatea sa ne este cunoscută şi din participarea în Comisia de strângere a fondurilor pentru ridicarea Catedralei Neamului, înfiinţată în 1900.

Ca episcop eparhiot, Calist a participat la îmormântarea regelui Carol I în Catedrala domnească de la Curtea de Argeş. A fost un bun peilej pentru episcopul Calist de a rosti un frumos necrolog: *„(...) În faţa acestei privelişti, plină de dureri şi de amărăciuni, putea-voi eu, smeritul, în cuvintele mele slabe, să alin durerea şi să îndulcesc amărăciunea?!...*

Iată, jalnică adunare, atâtea daruri, atâtea calităţi, cu cari bunul Dumnezeu încununase pe Regele nostru, pe Conducătorul nostru, pe regele neîntrecut între regi şi pe Părintele nepreţuit al scumpilor săi supuşi. Mare este jalea, mare este prosternarea, întristată este privelişte a, nesfârşite sunt lacrimile şi mulţi şi nenumăraţi sunt ochii din cari, în acest moment, curg şiroaie şi isvoare de lacrimi!...

Iată de ce am zis că, până când a fost în lume, regele Carol lumină a fost lumii, că a fost hărezit de Dumnezeu cu lumină, pricepere şi înţelepciune, asemănându-se între acestea cu marii şi evlavioşii împăraţi ai creştinismului… Dar cu toate acestea, regele Carol nu uită pe Dumnezeu; ca un bun creştin nu se lasă a fi sedus de gloriile şi elogiile ce i se aduceau, de închinăciunile şi prosternările ce i se făceau, căci ştia că toate acestea sunt deşertăciuni, glorii şi elogii vremelnice şi trecătoare (...)"[9].

Perspectiva ocupării judeţului Argeş de către armatele germane a impus, la 20 noiembrie 1916, mutarea obiectelor bisericeşti de valoare şi a sfintelor moaşte la Mănăstirea Antim din Bucureşti, metohul Episcopiei Argeşului. În Arhiva Sfântului Sinod se mai găseşte inventarul acestor obiecte realizat la 17 mai 1917, când au fost readuse la Episcopia de la Curtea de Argeş[10]. Dintre aceste odoare, câteva au fost oprite la Casa Bisericii din Bucureşti, pentru că împrejurările nu permiteau transportarea lor la Argeş[11]. Dacă multe dintre obiectele bisericeşti fuseseră strânse de Al. Tzigara-Samurcaş, la decizia Marelui Stat Major, şi trimise la Moscova, odoarele Episcopiei Argeşului au fost astfel salvate.

Păstorirea lui Calist la Argeş s-a încheiat la 18 mai 1917, când, după o lungă suferinţă contractată în timpul iernii grele din acel an a încetat din viaţă în locuinţa sa din strada Popa Nan din Bucureşti. Se pare că a murit de tuberculoză, din cauza grelelor încercări pe care le-a îndurat în timpul refugiului din faţa armatelor germane. A fost înmormântat la 20 mai în Cimitirul Bellu din Capitală, după ce slujba de înmormântare a fost săvârşită de episcopul Sofronie al Râmnicului şi arhiereii Valerian Râmniceanu şi Meletie Constănţeanu. Bucureştiul era sub ocupaţia germană, iar a doua zi, în Duminica Rusaliilor, episcopul Sofronie a fost arestat din ordinul Comandamentului german, fiind cunoscut ca opozant al ocupanţilor, şi închis la Cercul Militar.

Moartea lui Calist a lăsat Episcopia Argeşului fără episcop titular în momentele cele mai dficile pentru clerul şi credincioşii ortodocşi din România. Gala Galaction, în acel moment director al Casei Bisericii, a participat la înmormântare ca trimis al Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice. În memoriile sale, Galaction ne prezintă imaginea

---

Istoricul Societăţii clerului român „Ajutorul" (1877-1907), Bucureşti, 1908, XIV, 160 p.; *În apărarea drepturilor Bisericii şi ale Clerului*, Piteşti, 1914; *Un dar eparhial oferit inundaţiilor din judeţele Roman, Bacău, Tecuci şi Putna*, Bucureşti, 1912; *Oraţiune funebră alcătuită cu prilejul înmormântării M.S. Regelui Carol I al României*, Piteşti, 1914, *Carte pastorală asupra adventiştilor*, Tipografia Transilvania, Piteşti, Bucureşti, 1915; *Pe urmele Domnului şi ale apostolilor*, Bucureşti, 1910, 234 p.; *Flori din grădina unui Păstor*, Bucureşti, 1910, 60 p.; *Istoria sfântă a Vechiului şi Noului Testament* – pentru clasa I-a, 84 p.; *Învăţătura lui Iisus Hristos* – pentru clasa a II-a, 86 p.; *Dogmele Bisericii Ortodoxe* – pentru clasa a III-a, 80 p.; *Morala Creştină* – pentru clasa a IV-a, 94 p.; *Istoria Bisericească* – pentru clasa a V-a, 118 p.; *Istoria Bisericii Române* – pentru clasa a VI-a, 156 p.

[9] ***, „Oraţiune funebră", în *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XXXVIII (1914-1915), nr. 7, pp. 681-685.

[10] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144/1917, f. 22; f. 33, f. v.

[11] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144/1917, f. 46, f. v.; f. 53, f. v.

episcopului Calist și relațiile nu tocmai cordiale pe care le avusese cu ierarhul Argeșului: *„La ora două după-amiază, sosesc la biserica Delea Nouă, în automobilul Prefecturii poliției....*

La biserică, am ajuns când se citea Sfânta Evanghelie... Președintele de azi al Societății clerului mirean a rostit o lungă biografie plină de reflecțiuni religioase. Gerantul ministerului mă trimitea cu autorizația să-l reprezint. Voi vorbi la cimitir”[12].

Câteva date deosebit de importante despre ultimele zile din viaţa ierarhului ne-au fost transmise de raportul înaintat mitropolitului primat Conon Arămescu Donici, de preotul Chiriac G. Bidoianu, paroh al bisericii Silvestru şi preşedintele Societăţii Clerului Român „Ajutorul” şi de preotul Eugeniu I. Bărbulescu, preot ajutător la aceeaşi biserică: *„Joi, 18 mai st.v. 1917, pe la orele 4 seara, s-a stins din viaţă acela ce a păstorit Episcopia de Argeş timp de 5 ani de zile – de la 1912-1917 – D. D. Kalist Ialomiţeanu, în casele sale din Str. Popa-Nan Nr. 91. Vestea morţii sale, ne-a surprins şi ne-a umplut de jale, cu atât mai mult, cu cât cel adormit întru Domnul era un bun şi vrednic ierarh al Bisericii Române, care în timpul scurtei sale păstoriri, pusese multă rânduială şi dase mult îndemn la muncă, în eparhia ce posedă cel mai frumos monument de artă al ţării noastre; tot el începuse lucrări, care astăzi deplâng dispariţia prea timpurie din viaţă, a acelui ce voia cu tot dinandinsul să le dea fiinţă.*

Timpurile de grea cumpănă prin care trece ţara noastră, l-au surprins fără a le termina, iar el moare în vârstă de abia 56 de ani, în puterea bărbăţiei, plâns de toţi păstoriţii săi şi de episcopia văduvită, tocmai în aceste vremuri când Biserica şi ţara mult urgisite aveau nevoia de ierarh, de talia celui dispărut....

Încă de duminică, 14 mai, văzând că era grav bolnav, am cerut ca să-l împărtăşesc cu Sfintele Taine, dar ne-a răspuns că n-a sosit încă vremea, că se simte încă bine. Marţi, 16 mai, a fost împărtăşit de preotul Radu Bârsan de la Biserica Delea Veche. Miercuri, 17 mai, cei din jurul lui, printre care şi preoţi, vorbeau ca să-i facă un Sfânt Maslu, dar nu se puteau învoi asupra zilei, unii zicând Miercuri, alţii Vineri. Atunci el a făcut semn să se apropie cineva şi după o sforţare a zis „azi”. Cu ochii şi urechile vedea şi auzea tot, şi cu mintea înţelegea, dar nu mai putea să exprime decât cu şiroaie de lacrimi şi cu o privire fixă a ochilor săi măriţi de suferinţă.

Cu două zile înainte, îi spusese mamei sale să stea lângă el, „că destul o să fie departe”. De atunci bătrâna îndurerată, sta nemişcată la căpătâiul arhiereschului său fiu, care era sprijinul bătrâneţelor şi suferinţelor ei, nădejdea ei toată! Ca şi Maica Domnului, înecată în lacrimi, aştepta sfârşitul fiului ei iubit, deşi mai înainte, când putea încă vorbi, îi spusese: „Nu te mai tângui maică! O să ai destul timp în urmă să te tângui”.

I s-a făcut Maslul dorit chiar miercuri 17 mai (...) . După aceasta s-a liniştit. În tăcerea mormântală a camerei, numai respiraţia sa mai pâlpâia, ca o luminiţă de la candelă, ce e aproape să se stingă, între suspinele stăpânite ale celor dimprejur.

Joi seara, 18 mai st. v. 1917, pe la orele 4, şi-a dat obştescul sfârşit acela ce în viaţă se numea Kalist Ialomiţeanu, episcop de Argeş. S-a sfârşit aşa uşor… senin… cu ochii pironiţi la sărmana lui mamă, pe care Dumnezeu a pedepsit-o aşa de greu, ca să închidă pleoapele fiului său, de aceea n-o lasă decât în grija lui Dumnezeu! Buletinul medical arată că a murit de tuberculoză, complicată cu uremie (...).

În Sâmbăta Moşilor, 20 mai 1917, ora 1 p.m., s-a hotărât înmormântarea. Din cauza greutăţii de comunicat, şi pentru motivul că a doua zi duminică, era sărbătoare mare, Duminica Rusaliilor şi Sfinţii Împăraţi Constantin şi Elena, şi mulţi preoţi erau ocupaţi cu serviciul la biserică, n-au putut lua parte toţi cei din capitală. Cu toate acestea, din zvonul despre moartea sa, care s-a răspândit cu iuţeala fulgerului, s-a adunat în ziua şi ora indicate o mare mulţime de credincioşi, cum şi destui preoţi”.

[12] Gala Galaction, *Jurnal*, vol. II, Edit. Minerva, Bucureşti, 1977, p. 5.

La ceremonia înmormântării au participat trei ierarhi şi mulţi dintre preoţii şi diaconii din Bucureşti: *„După terminarea serviciului funebru, făcut ca pentru preoţii mireni – după voinţa sa, încă fiind în viaţă – cel dintâi a luat cuvântul P. Sf. Sa Arh. Valerian Râmniceanu. Prea Sfinţia Sa a arătat în cuvinte bine simţite, în numele Sfântului Sinod, jalea cea mare ce cuprinde pe toţi, prin moartea neaşteptată a episcopului de Argeş, în aceste vremuri, când se simţea nevoia de el. Aduce laudele fostului membru al Sf. Sinod şi dă arhiereştile şi frăţeştile binecuvântări rămăşiţelor pământeşti ale aceluia ce ocupa cu demnitate un loc în această sfântă instituţie a Bisericii Române şi la episcopia văduvită.*

Ia cuvântul apoi subsemnatul, ca preşedinte al Societăţii Clerului: Am arătat că defunctul episcop a fost membru şi secretar încă de când era diacon şi apoi preşedinte timp de 17 ani, al acestei societăţi. A muncit foarte mult pentru propăşirea acestei instituţii clericale de ajutor, cu toate piedicile ce a întâmpinat din partea multora ridicându-i fondurile de la 20 mii la peste 200.000 lei, şi stăruind împreună cu comitetele de pe vremuri a se ridica un local (...) care lucru s-a şi realizat în timpul său, frumoasa clădire din Bulevardul Carol nr. 77. Pentru munca sa neobosită la această societate, preoţii şi comitetul actual au ţinut să vină in corpore ca să petreacă la locaşul de veci pe unul dintre valoroşii premergători ai societăţii, depunând şi o coroană la sicriul său. În cartea sa intitulată „Istoricul societăţii clerului român Ajutorul" se spune amănunţit toată activitatea sa desfăşurată acolo....

Ca activitate literară, după cum se vede pe coperta din urmă a cărţii amintite, sunt însemnate vreo 15 lucrări, în mare parte cărţi didactice de Religie, pentru folosinţa elevilor de liceu.

Ca insigne a posedat „Coroana României" în gradul de cavaler, 1894, şi „Răsplata muncii pentru Biserică" cl. I-a, 1907 şi altele.

După terminarea cuvântărilor porneşte cortegiul funebru; se ocoleşte mai întâi cu coşciugul său, purtat pe umerii preoţilor, biserica Delea-Nouă, unde servise şi lucrase atâta în viaţa sa, şi ne îndreptăm cu toţii, convoi jalnic, către cimitirul Şerban-Vodă (Bellu).

Ajunşi acolo, la mormânt, după Trisaghionul obişnuit, Domnul Gr. Pişculescu a arătat într-o scurtă dar mişcătoare cuvântare, meritele defunctului episcop şi a adus din partea Ministerului public, obolul său de recunoştinţă: „Dumnezeu a chemat la odihna sa pe cel ce l-a uns. Ministerul Cultelor pierde pe dregătorul ireproşabil, ţara pe cetăţeanul cinstit. Faptele lui vorbesc singure. Viaţa lui a fost o viaţă de fapte bune, un suflet deschis, o inimă bună, un conducător bun şi milostiv; Dumnezeu îl cheamă prea devreme la El, când mai putea da încă ţării prisosul său de muncă. Dar să stăpânim durerea, căci acesta este punctul de vedere creştin: cei drepţi răposaţi, sunt numai adormiţi întru Domnul; firul vieţii lor deşi se curmă de pe pământ, dar se continuă în ceruri. Deci să nu plângem ca cei fără de nădejde! Cele de azi sunt trecătoare ca florile, dar faptele bune vor înflori pe alte tărâmuri. Faptele sale vor însoţi pe acest vrednic econom şi binechivernisitor până la Dumnezeu". Acesta a fost episcopul Calist (...)"[13].

Episcopul Calist a fost înmormântat în Cimitirul Bellu[14]. Conducerea Episcopiei Argeşului a fost preluată de arhiereul Evghenie Humulescu-Piteşteanul[15], care a stat în fruntea acestei eparhii un an (18 mai 1917-3 iulie 1918). Marele Colegiu Electoral întrunit, la 3 iulie 1918, a ales ca episcop la Argeş pe arhiereul Teofil Mihăilescu Ploieşteanul (3 iulie 1918-6

[13] Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 144, din 1917, *Raportul P. C. Preşedinte al Comitetului Societăţii Clerului Român „Ajutorul", înregistrat la Nr. 368 din 7/20 iunie 1917, relativ la încetarea din viaţă şi înmormântarea P. S. Calist episcopul Argeşului*, f. 25, f. v.; f. 26, f v.; f. 27, f. v.; f. 28, f. v.; f. 29, f. v.; f. 30.

[14] Iuliu Scriban, „Cronica bisericească. Moartea Episcopului Calist", în *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XL (1921-1922), 6, p. 461.

[15] Arhivele Naţionale Istorice Centrale (ANIC), Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, Dosar nr. 11/1910; „Alegerea ca arhiereu a arhim. Evghenie Humulescu", *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XXXIV (1910-1911), pp. 348-358.

noiembrie 1918)[16], care a păstorit în ultimele luni de război, toate acţiunile sale fiind supuse verificărilor autorităţilor de ocupaţie. Şi-a încheiat păstorirea la 6 noiembrie 1918, când regele Ferdinand a anulat toate hotărârile luate de Corpurile legiuitoare de la Iaşi. Deşi episcopul Teofil nu a vrut să-şi înainteze demisia, la 31 dec. 1918, Ministerul Cultelor i-a comunicat că *„de la 6 noiembrie 1918 nu mai aveţi calitatea de episcop al Argeşului”*. Nu a fost mulţumit de deciziile politice luate, dar a fost nevoit ca, la 15 aprilie 1921, să accepte numirea sa ca episcop-locotenent la Eparhia Buzăului rămasă vacantă în urma morţii episcopului Dionisie Climescu. A rămas la conducerea acestei eparhii până la 1 aprilie 1923, când s-a ales un nou episcop eparhiot. La sfârşitul aceluiaşi an a primit, tot ca locotenent, conducerea Eparhiei de la Huşi, unde nu activat doar câteva luni, anul următor Sfântul Sinod desemnându-l la conducerea *Institutului Biblic al Bisericii Ortodoxe Române*, atunci înfiinţat, pe care l-a coordonat până la moartea sa (†1926)[17].

[16] ANIC, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, fond Direcţia Cotabilităţii, Dosar nr. 773/1918 - Corespondenţă diversă. Convocarea Marelui Colegiu Electoral pentru alegerea episcopilor eparhiilor Râmnicului-Noul Severin şi Argeşului în locurile vacante la Senatul român, sesiunea 1917/1918.

[17] Iuliu Scriban, „Moartea arhiereului Teofil Râmniceanu”, în *Biserica Ortodoxă Română*, Anul XLIV (1926), pp. 351-353.

"PATHOS AND IATROS": INITIATION IN NARRATIVE MEDICINE

Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: Caring for a patient extends nowadays to new therapeutic and diagnosis dynamics, sometimes found in good relations with what we call progress in medicine, other times found in conflict with the life experiences, cultural and spiritual beliefs of patients who produce their own origin for the illness and the way it should be approached.
A special contribution concerning self-awareness as well as the doctor- patient relationship is offered by narrative medicine (Charon, 2007; Hazelton, 201; Herman et al., 2012 etc.).
This paper analyses the transformation effect that the shaping of narrative competences process has over a group of Romanian medicine students, starting with some of the medical anthropology subjects, on which they were required to write a series of essays. The study intended to stimulate the desire of communication, of sharing and improving communication, contributing to solving a medical act and not to seek the literary value of the submitted work. Surprisingly, the essays with the clearest medical approaches were also the most expressively written.

Keywords: narrative medicine, story, clinical communication, anthropology

1. "A fost odată ca niciodată"…cuvântul

In-fans înseamnă a fi lipsit de o voce care să poată rosti cuvinte. Pentru a fi declarat „admis" în lumea aceasta, cel lipsit de voce trebuie să emită un sunet ritmic, un strigăt în echilibru, la limita dintre animal și uman. Este sunetul căutat de poeți în încercarea de a-și armoniza vocile cu universul, transformându-l apoi în discurs și calificat drept inefabil. Această rezonanță este numită de către greci *muthos*. Lui *muthos* îi este străină perfecțiunea geometrică a cuvântului rostibil, a lui *logos*. Rădăcina comună în limbile indo-europene, *mu*, din care derivă și grecescul *muein* (*a fi închis, a fi calm, a tăcea*) și latinescul *mutus* (*a tăcea*), aplicat la origine animalului care poate „spune" doar *mu*, aparține deopotrivă lui *infans*-pruncul care nu vorbește, dar plânge, geme, țipă, și omului de la capătul drumului, în pragul morții, redevenind copil prin *tăcere* (pentru că buzele sale închise, unind cerurile și pământurile, nu permit cuvântului să iasă).

Dacă socotim buza superioară ca reprezentând bolta cerească, iar pe cea inferioară pământul, vom accepta, poate, rolul de principiu creator al cuvântului rostit. În vorbire, lumile se amestecă, cele de sus se întâlnesc cu cele de jos, în taina cea mai de preț a ființei umane. Vorbele capătă materialitate, ele pot fi blânde, tăioase, crude, nedumerite, creatoare. Din aceeași rădăcină provine și cuvântul mit.

„Or, ideea de tăcere e legată de lucrurile care, prin natura lor, nu pot fi exprimate altfel decât prin simboluri. Mit și mister se trag deci din aceeași ideologie ezoterică al cărei caracter provine din primordialitatea și necesitatea lor. Astfel, tendințele revelate de mituri sunt modele prezente pe fundalul oricărui spectacol, ca o amintire ancestrală uitată chiar de cei ce sunt supuși repetării ei" (Benoist, 1995: 120).

Societățile folosesc mitul pentru a-și explica existența, iar poveștile se țes din mai multe fire: miturile cosmogonice povestesc despre originea lumii, rânduie nașterea universului, zeii fiind eroii principali. Povestirile eroice vin apoi să explice cum s-au așezat

lucrurile în lumea făurită, rolul fundamental revine acum strămoşilor, pe jumătate zei, pe jumătate oameni, care se vor confrunta în lupte incredibile şi pe tărâmuri tot mai ciudate. La sfârşitul poveştii aflăm cum un anumit teritoriu a fost ocupat de un anumit grup de oameni. Firești devin apoi grijile pentru supraviețuirea structurilor astfel împlinite şi alte povești îşi deapănă firul închegând regulile locului, aşezând nesupunerile sub cumplite ameninţări: miturile escatologice (potop, cutremure, sfârşitul lumii). O bună lectură a mitului, înțelegerea codului (rădăcina latină comună: *codex*, norme, reguli) explică organizarea fiecărei societăți. Treaptă cu treaptă, ierarhia, derulată prin poveste, urmează naşterea, creşterea şi buna funcționare a organismului social: am putea spune, înlocuind termenii, o socio-fiziologie a corpului uman integrat în corpul social şi rezultantele acestui metabolism, cuvântul fiind hrană supremă.

Evreiescul *dabar* (cuvânt) însumează puterile creatoare ale cuvântului rostit. Discursul performanței devine astfel performativ în sensul pe care i l-a dat John L. Austin (1970) : „Eu nu fac decât să spun, cuvântul meu produce un efect". Specificitatea literaturii orale rezidă în performanța sa esențială, rostirea cuvintelor. Altfel spus, vorbim despre o acțiune complexă prin care un mesaj cu valoare poetică este simultan transmis şi perceput, aici şi acum. Un bătrân înțelept din Mali spunea: „Tradiția orală este generatoarea şi formatoarea unui tip de om special … Acolo unde scrisul nu există, omul este cuvânt. În Africa, de fiecare dată când un bătrân moare, arde o întreagă bibliotecă" (Hampate Bâ, *Kaydara*). Astfel, oralitatea este memoria umanității însăşi din care se inspiră toate celelalte scrieri. Literatura greacă s-a născut prin transcrierile unor texte compuse pe baza legilor orale ale memorării. În "Phedra", Platon îi aduce față în față, într-o celebră confruntare pe Thamas (Ammon, zeul cuvântului) şi pe Thot (zeul scrisului şi al morții, patronul scribilor, inventatorul calculului şi al scrierii): tehnica scrisului va aduce uitarea în mintea celor ce-au învăţat-o, pentru că aceştia vor înceta să-şi mai folosească memoria: punându-şi toată încrederea în scris, în afară, prin străine caractere, şi nu pe dinăuntru, din străfundurile lor înşişi, ei se vor rememora (Brisson,1953, I.II.243).

Pentru cel care va fi actorul principal într-o piesă literară orală, totul începe înlăuntru, prin înşiruire interioară de text în propriul imaginar: o proto-imagine, un adevărat continuum pe care nici o expresie n-o mărunțește, cu o repeziciune a povestirii ce crește, tot crește într-o suită de mistere accesibile doar autorilor de epopei. Paul Zumthor (1983) are convingerea că bardul îşi vede personajele, zeii, evenimentele, pe măsură ce cuvintele se țes. Asistăm, spune el, la naşterea unui *proto-son*. Textul literar oral devine astfel fluctuant precum apele unui râu, cu unduiri diferite, se creează pe măsura performanței şi nu există decât rostit. Tocmai de aceea repetiția este mai mult decât utilă în executarea textului oral: pregăteşte înlănțuirea prin amorsarea progresiei. Acordă timp pentru sudarea informației nou-venite la conținut, extraordinarului la real, nemaivăzutului şi nemaiauzitului la ştiut, memorarea şi sesizarea firească a sensului de-a lungul întregii structuri: „Ce vorbă ți-a scăpat din paza gurii,/ Copila mea?/ Cum pot uita vreodată/ Pe acel dumnezeiesc Ulise care/ E omul cel mai chibzuit şi-aduse / Prisos de jertfe zeilor din slavă?" (Homer, 1978)

Pentru ca între etnologie şi scriitură, indiferent de natura ei, să existe o relație fecundă, se impune studiul atent al fenomenului lingvistic propriu fiecărei culturi şi a tuturor producțiilor textuale pe care aceasta le-a zămislit. Literatura antropologică confirmă această relație încă de la începuturile sale. Înaintea operei nu există artist. Creația îl definește pe artist, îl naşte, îl promovează, ar spune Hegel. Imaginea transpusă în text devine instrumentul polivalent al gândirii mitice. Doar astfel folosită, imaginea îşi dobândeşte sensul exact în raport cu locul ocupat şi funcția sa în țesătura unui sistem poetic (Burgos, 1988: 184). În descifrarea scriiturii imaginarului, Jean Rudhardt (1981, 188) arată că în timp ce mitul se instituie în instrument ce foloseşte structurile lingvistice comune cărora li se supune în dezvoltarea sa, în firul povestirii, se produce o dezintegrare continuă, imaginile grupându-se

în „scheme structurale elementare” și „scheme generale de organizare”, contribuind astfel la „ivirea unui sens”. Iată, așadar, cum sună facerea cuvintelor, a bolilor și a oamenilor, povestită într-o veche și înțeleaptă rostire: „într-o bună zi, la prânz, Sihai a murit. Deodată, din gura sa au crescut doi copaci care au înmugurit și au înflorit; dar vântul i-a clătinat și florile au căzut pe pământ. Din aceste flori au venit bolile. Din gâtlejul lui Sihai a crescut un copac din care s-a ivit aurul. Din inima sa a crescut un alt copac care a dat naștere oamenilor” (Frazer, 1980).

În studiul lor din 1999, Greenhalgh și Hurwitz subliniază importanța narațiunii în reușita actului medical și susțin întoarcerea privirii terapeutului către tradiție. Mitologiile, modul de a ne raporta la acestea se cuvine a fi incluse în practica medicală pentru că povestea face parte din viețile noastre. Viața noastră este o poveste în sine. Deși relatările oamenilor sunt subiective, ele conțin ”adevăr narativ” ce se leagă într-un fel sau altul de ”adevărul istoric” și pot furniza cercetătorilor chei pentru (re)descoperirea identității (Lieblich et al., 2006:19). Tot ceea ce ni se întâmplă se înscrie în memoria corpului cu care ne arătăm nouă și lumii: speranțele, bucuriile, tristețile, disperările. Ca medic, a ști să-ți asculți pacientul înseamnă a ști să folosești experiența de viață a acestuia atât în scop curativ dar și formativ. Astfel, abordarea bolii se schimbă, fișa de caz se transformă în persoană, conduita terapeutică vizează corpul în întregime, devine holistică.

Povestea aduce sens și context (prin aceeași rețetă prin care se recompun structurile de tip mitologic, prezentate mai sus). Medicul va învăța el însuși din experiența pacienților săi, va ști ce a dus la îmbolnăvirea celui pe care-l îngrijește și va ști nu doar cum să-l trateze dar și cum să-l sprijine în lupta sa, în primul rând pentru viață și, desigur, pentru o viață mai bună.

2. ”Feciorul cel mic al împăratului pornește și el…”. Inițiere în medicina narativă

Se spune că cei mai buni elevi ai unei promoții de bacalaureați sunt, anual, ”înregimentați” într-o facultate de medicină (generală, dentară, farmacie). Rezultatele înscrise în actele școlare sunt edificatoare: note mari în liceu, la examenul de maturitate, la concursurile și olimpiadele pe discipline de studiu. Antrenați ani de-a rândul într-un proces de asimilare a cunoștințelor bazat pe memorare și redare, mulți dintre tinerii entuziaști în dorința lor de a reuși în viață, extrem de silitori, aproape că au pierdut bucuria de *a povesti* și de *a se povesti* firesc, în termeni simpli și sinceri. Fie răspund în fraze scurte, deseori monosilabic, unor întrebări frontale, fie citând din cărțile studiate ori comentariile pe text învățate pe de rost pentru examene.

Studiul narativ, adesea criticat în lumea cercetării medicale, considerat mai degrabă artă, nu apare în curriculumul unui student român la medicină și nu poate fi predat sub formă de curs. Sunt însă aspecte ale cercetării narative care pot fi învățate, la nivel academic, în diverse situații de lucru[1]. Astfel, deosebit de importantă s-a dovedit a fi conștientizarea nevoii de a identifica și dezvolta abilitatea de a asculta, a înțelege, a analiza, a selecta și a transmite modele de expresie a reflecției, alegerea ipotezelor de lucru și a abordărilor propriu-zise. Stereotipuri didactice, cerințe de tipul: ”descrie în cuvintele tale” sau ”care este părerea ta despre…” pot prelungi momentele de tăcere înverșunată cu toate că nu lipsesc nici ideile și nici părerile, ci doar antrenamentul comunicării.

Un exercițiu, aparent simplu, acela de a rezuma în 150 de cuvinte un text de specialitate, propus pentru evaluarea inițială, i-a pus pe mulți ”boboci” ai anului I în dificultate[2]; aproape toate cele 1500 de cuvinte ale textului părându-li-se la fel de importante, iar selectarea cuvintelor cheie transformându-se într-o adevărată cursă contra cronometru pe

[1] Curs practic de limbă modernă, limbaj de specialitate/ antropologie culturală/ comunicare/psihologie/ filozofie etc.
[2] Curs interactiv, limbă modernă aplicată/ grupe de 35 de studenți prezenți. Părerea unuia dintre ei a fost împărtășită de colegi*:”e mai ușor să rezumi un text literar. Un text medical ca acesta nu poate fi rezumat, totul este foarte important, nu poți lăsă nimic de o parte. ”*, dovedind încă o dată faptul că tehnicile rezumatului sunt insuficient cunoscute și aplicate.

măsură ce timpul expira, iar sarcina de lucru era tot mai departe de finalizare. Cu alt prilej, același exercițiu, etichetat deja ca agent stresor, pe alt text, dar lucrat pe echipe, a născut mai degrabă forfotă, lansând o falsă concurență între jucătorii aceleași tabere, măsurată, nu în respectarea consensului și asumarea sarcinii de rezolvat, ci într-o dispută pe cantitatea de termeni selectați ca importanți.

În dezbaterea pe o temă dată (*adolescența și problemele ei*[3], de exemplu) deși înlănțuirea de fraze s-a urnit cu dificultate, începută ca o suită de stereotipuri (diferențiere inadecvată): ”un medic responsabil trebuie să trateze cauza, nu simptomele acesteia”[4]sau ”interesându-ne de tinerii unei societăți, ne interesăm de viitorul acesteia”[5], trecerea la persoana I-a de la impersonal sau persoana a III-a (prin afirmații critice) a indicat și posibilul clivaj între sinele actual al vorbitorului și sinele prin care a trecut: ”în opinia mea, cea mai frecventă greșeală pe care o fac adulții în relația cu adolescenții este compararea acestora cu cei de vârsta lor care au rezultate mai bune în anumite domenii apreciate de părinți. O altă problemă în relația părinți – adolescent o constituie critica și așteptările exagerate ale părinților.”[6] Concluzia a venit să reașeze lucrurile în puzzle-ul șablonat, corectând îndrăzneala confidenței indirecte anterioare: ”personal, nu m-am confruntat cu situații dificile în care să am impresia că sunt neînțeleasă”[7]. La fel s-a întâmplat și cu alți colegi care au intervenit, balansând permanent expunerea între concret și abstract. Toate ”relele” se întâmplau celorlalți și în general, niciodată sie însuși.

Părea că întreaga lor ființă se încuibase într-un soi de secret catodic, înțepenit într-unul dintre pragurile adolescenței, unde răsună obsedant ecoul (adesea prelungit o viață întreagă) al unor vorbe șfichiuitoare: *concurență, competență, aptitudine, admis, respins*.

Dacă am investi modul de a gândi al tinerilor aflați foarte aproape de vârsta majoratului cu atributul reactivării fenomenelor de separare-individualizare (Birkenbihl,1998) și am considera perioada drept una a accesării propriei identități, am putea înțelege atât locul cât și funcția secretului în procesul esențial de structurare a personalității, la un moment dat, inevitabil, și cu accente narcisiste, cu intensități diferite de la caz la caz, atât în ceea ce privește hotărârea limitelor cât și capacitatea de a pune la adăpost propriul eu. Problema secretului conduce întotdeauna la corp și la minte, la legătura dintre ele. Acesteia i se adăugă secretul fiecăruia dintre noi dar și secretul inițiatic al formării profesionale. Ce spui, cât spui, cum spui îi dă unicitate și îl transformă în obiect de studiu pentru numeroase științe umaniste.

Concurența, atât de prezentă în viețile noastre, trăiește oximoronic: implică tăinuirea, dar afișează transparență.

În medicină, noțiunea de școală concurentă are o poveste veche și este o construcție mai mult de natură spirituală pe care o datorăm istoricilor medicinei secolului al XIX-lea: ”Se vorbea tot mai mult despre școli și toți lectorii erudiți erau gata să pună termenul pe contrasens, între școala din Paris și cea din Montpellier. În realitate, nu era vorba despre corpusul astfel constituit ci despre grupuri de influență, despre *inimi* cum le numea Galenus odinioară” (Gourevitch, 1993). Pentru secolele III, IV î.e.n., această concurență este de o ștearsă expresie: multe cetăți ale vremii solicitau reputatei cetăți Cos un medic public. Numirea medicului era strâns legată de referințele candidatului, de școala pe care a făcut-o, de dascălii pe care i-a avut. Calitatea cea mai importantă, menită să desprindă candidatul în cursă, era talentul oratoric. Apărarea învățământului medical cu ardoarea subliniată în jurământul hipocratic se datorează, printre atâtea altele, reacției împotriva filozofilor și a noilor vindecători care reprezentau o concurență reală, severă a profesiei medicale. Filozoful

[3] Antropologie culturală - curs, 65 de studenți prezenți/ serie
[4] N.D., studentă anul I, medicină generală
[5] id.
[6] id.
[7] id

era în epocă nu doar un maestru al gândului ci şi un maestru al vieţii. Medicul din Cos venea să răstoarne valoarea principiilor filozofice de început, fondate pe elemente primordiale: cald, rece, umed, uscat. Pentru Hipocrate, cele patru calităţi elementare ale filozofiei presocratice se cereau înlocuite cu o evidentă structură empirică: în corp, într-adevăr, se află amar, sărat, dulce, acru…şi mii de alte proprietăţi care variază la infinit după mărime şi forţă. Specialiştii în medicină sunt de acord cu faptul că nici această formulă nu este mai ştiinţifică decât anterioarele, dar ceea ce caracterizează învăţământul medical din vremea lui Hipocrate, fondatorul medicinei moderne, este modalitatea personală de a impune un raţionament şi, mai cu seamă, chemarea la o atentă observaţie. Medicul în care credea Hipocrate, trebuie să scruteze, să atingă, să palpeze, să miroasă, să guste şi nu doar să presupună. Pentru şcoala din Cos, această nouă concepţie despre om putea fi divulgată doar în întregime şi în nici un caz primului venit: lucrurile cuvioase se dezvăluie doar oamenilor cuvioşi (Brătescu, Săndulescu, 1974).

În aceeaşi perioadă, religii noi aveau să detroneze religia oficială a vechiului panteon în favoare zgomotoşilor Dionis, Isis; Demetra. Printre zeii greci ameninţaţi se afla şi Asclepios, un biet bătrânel blând, depăşit de stăpânul sărbătorilor, libaţiilor şi banchetelor, Dionis. Cultele închinate acestor zei se caracterizează prin rituri iniţiatice şi misterioase, fondate pe promisiunea copleşitoare într-o viaţă dincolo de moarte. Adepţii vor fi din ce în ce mai numeroşi. Nu vor întârzia să apară vindecătorii noilor culte. Ei vor răspândi practici magice de apărare şi vindecare. Toate sunt evenimente care justifică pe deplin secretul medical formulat şi impus lumii medicale de jurământul hipocratic. Mai mult, acest secret va permite, în timp, medicilor să-şi ducă luptele într-o coloratură democratică, în sensul cel mai profund al termenului democratic: îngrijirea pacienţilor indiferent de culoare, rasă, stare socială, apartenenţă politică.

Astăzi, medicina modernă, supertehnologizată, se întoarce la cuvânt, cu respectul cuvenit maeştrilor în tainele iniţierii. Orice discurs despre medicina narativă aminteşte contribuţia covârşitoare a Ritei Charon[8], autoarea conceptului de N E B M, „narrative evidence based medecine", ca răspuns la curentul contemporan ce promovează medicina bazată pe dovezi şi care pare să ignore drama prin care trece bolnavul, experienţa bolii sale, ierarhizând datele doar în funcţie de ce poate fi măsurat şi cuantificat, conduita terapeutică respectând întru totul teoriile tratatelor medicale. Boala este întotdeauna legată de misterul vieţii şi se raportează deseori la necunoscut (Charon, 2007). Relaţia cu pacientul ar trebui să se sudeze pe capacitea medicului de a asculta şi a empatiza. Sunt aspecte ce pot fi învăţate şi nu presupun neaparat un talent literar (deşi sunt mulţi medici scriitori) sau oratoric special.

Calitatea de a asculta şi de a reda a devenit un element de bază în formarea aptitudinilor clinice ale viitorului medic în şcoala de medicină ocidentală. Aceasta îşi manifestă tot mai vizibil interesul în direcţia revigorării oralităţii (Greenhalgh, Hurvitz, 1999; Hazelton, 2010; Jones, 1999; Kleinman,1995). Orice exerciţiu care poate descătuşa abilitatea de a asculta şi de a structura relatarea celuilalt (a pacientului, în cazul acesta) intervine pozitiv în realizarea unei anamneze complete şi în selectarea celei mai potrivite conduite terapeutice. Povestea vieţii sugerează diagnosticul, spune Charon (2007).

Pentru a testa gradul de eliberare a discursului de orice constrângere apriorică, am propus câteva teme pentru realizarea unor eseuri argumentative. Au rezultat lucrări extrem de diferite, mult mai originale în abordare şi expresie decât tot ceea ce obţinusem în timpul intervenţiilor orale.

La întrebarea "ce reprezintă corpul (uman) pentru tine?", oral, iniţial fuseseră formulate răspunsuri scurte, de tipul: "un obiect de studiu", "o maşinărie", "un templu" etc..

[8] Dr. Rita Charon este profesor la Universitatea Columbia din New York, predă literatură studenţilor medicinişti şi profesioniştilor din domeniul medical şi organizează seminarii de tehnici narative

În scris, în virtutea mai sus citatului secret al ființei, reflecția a căpătat consistență, cuvintele s-au regăsit, frazele s-au umplut de miez: ”trăim în Occident, rupți de corpul nostru, rupți chiar de principiile vieții. (…) senzația pe care o avem uneori că nu ne trăim viața vine din faptul că nu ne trăim corpul. Conștientizându-ne corpul ne conștientizăm materialitatea, realitatea, partea palpabilă, sesizabilă a persoanei noastre, a schemei corporale. (…) Medicina occidentală curativă absolvă ființa umană de responsabilitate, făcând-o să nu-și asculte corpul.”[9]

Sau: ”M-am gândit în primul rând la suferința corpului meu și am înțeles că îl durea. Am hotărât să-l salvez și să învăț să mănânc pentru a-i putea învăța apoi pe alții. Acum știu că sănătatea noastră depinde de acele mici decizii pe care fiecare dintre noi le ia în fiecare zi”[10]

O altă temă[11], același efect: un oral eliptic, cu ridicare din umeri (”la 18 ani nu prea ai fi interesat de ce se întâmplă la 70 plus”, un text scris sensibil, care anunța că autorul este dispus să încerce să înțeleagă povestea pacientului vârstnic: ”În toată această fugă a noastră, mergem grăbiți pe drumurile construite de ei, ne folosim de diferitele unelte concepute de ei, funcționăm după principii create de ei. Trăim în opera creată de ei și totuși opera nu-și cunoaște creatorul. Creatorul rămâne într-un final singur într-o cameră întunecată, îmbrăcat gros, deoarece bugetul pensiilor a scăzut iar anul acesta!„[12]

Mai mult, revenind la subiectul adolescenței, unii studenți au demarat propria lor cercetare, convinși de faptul că o discuție sinceră, față în față, putea aduce o soluție problemei ce se cerea rezolvată, ceea ce ne-a apropiat și mai mult de metodologia narativă: ”Pentru a putea discuta despre acest subiect, cel mai bun lucru pe care-l puteam face a fost să iau un scurt interviu băiatului unei prietene de familie. Băiatul are aproximativ 14 ani, este un băiat crescut la oraș care cunoaște toate aparatele moderne din ziua de azi.” [13]

În partea a doua a experimentului, o parte din lucrările scrise au fost supuse discuțiilor. De data aceasta nu s-a mai făcut economie de cuvinte, fiecare vorbitor a intervenit de pe poziții critice, cu argumente pro și contra, cu exemple din viața personală, supuse cu mult curaj dezbatere, apărate, justificate, edificate: ”vă spun, din propria mea experiență, că am văzut copil de clasa a IV-a care…”[14]

3. Și am încălecat pe o șa…

Exercițiul pe care l-am propus s-a dorit, în primul rând, un mijloc de antrenare a discursului narativ, de eliberare din hățișul de stereotipuri (cel puțin când este vorba despre discipline umaniste) în care este prins adesea studentul din anul I (orientat către științe biologice, chimie, fizică, informatică) și de a pregăti terenul pentru studii narative propriu-zise încă de la începutul studiilor universitare medicale. Jocul de roluri (medic-pacient) este doar o verigă dintr-un proces mult mai complex. Prin metodologia narativă se pot obține date unice, date care nu pot fi culese nici prin chestionar, nici prin experimente ori statistici. Materialele pot fi interpretate pe trepte diverse: conținut, structură, gesturi, atitudine, stilul vorbirii, credințele povestitorului, nivelul cognitiv, emoțional etc.

Pentru realizarea demonstrației, în ceea ce privește redescoperirea oralității dar și a cuvântului scris, am ales să folosim elemente teoretice și considerații practice, precum și fragmente decupate din eseurile realizate ca teme pentru cursul de antropologie culturală de

[9] G. C. E., student în anul I, medicină generală (un concept istoric de utopie medicală: *despre sănătate perfectă*)
[10] L.T., studentă în anul I, nutriție și dietetică (un concept istoric de utopie medicală : despre *sănătatea perfectă)*
[11] Antropologie medicală: *Vârsta a treia, o abordare bio-socio-culturală a bătrâneții*
[12] S.I. F., studentă în anul I, medicină generală (despre *vârsta a 3-a: o explorare a factorilor bio-socio-culturali în calitatea vieții vârstnicilor*)
[13] S. R. L., studentă în anul I, medicină generală (despre *problemele adolescenței*)
[14] Id.

câțiva studenți medicinişti din anul I. S-a încercat obținerea unui discurs eliberat de reținerile şcolăreşti, conştienzarea experienței, identificarea vorbitorului cu descrierea pe care o face.

Aplicațiile s-au dovedit extrem de utile pentru ceea ce am numit crearea neo-cadrului narativ, pregătit să adăpostească creşterea experimentelor de tip narativ, cele care pot cultiva cu adevărat abilitățile de povestitor şi de ascultător şi de a crea, mai târziu, o relație medic-pacient bazată pe încredere absolută.

Surprinzător a fost faptul că lucrările cel mai bine argumentate ştiințific au fost şi cele mai îndrăznețe din punctul de vedere al subtilităților: "la nivel biochimic, proteinele care stau la baza structurii pielii (fiindcă noi, oamenii, suntem nişte ființe atât de lipsite de substanță, aşa că este evident că ceea ce este la suprafață e mai important, fiindcă asta se vede) adică elastinele, colagenul şi multe altele, ca orice proteină, se regenerează în mod constant."[15]

Faptul că ideea acestui exercițiu introductiv în medicina narativă a fost înțeleasă şi că temele propuse au fost doar nişte pretexte pe care să putem construi mai departe reiese în mod evident din observația finală a uneia dintre lucrări: "noi, ca oameni, pentru a reuşi în viață, trebuie să ştim să relaționăm cu cei din jur, aceste lucruri fac parte din inteligența noastră emoțională pe care eu o consider cel puțin la fel de importantă ca şi inteligența cognitivă"[16]

Bibliografie selectivă

Austin, J. L., 1970, *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris

Benoist, L., 1995, *Semne, Simboluri şi mituri*, Humanitas, Bucureşti

Bertaux, D., 1980, "L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités" *Cahiers internationaux de sociologie*, LXIX, p.201

Birkenbihl, Vera F., 1998, *Antrenamentul comunicării,* Gemma Pres, Bucureşti

Brătescu, Gh., Săndulescu, C., 1974, *Hipocrate * Galen*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, p. 265-266

Brisson, L., 1953, *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?* Editions La Découverte

Burgos, J., 1988, *Pentru o poetică a imaginarului*, Univers, Bucureşti

Charon, Rita, 2007, "What to Do with Stories: The Sciences of Narrative Medicine." Canadian Family Physician 8.53: 1265–1267

Frazer, J., 1980, *Creanga de aur*, BPT, Bucureşti

Gourevitch, D., 1993, in *Le IVe Siècle grec*, Armand Colin, Paris

Greenhalgh T., Hurvitz B., 1999, "Why study narrative", BMJ, p.318.

Hazelton, Lara, 2010, ""I Check My Emotions the Way You Might Check a Pulse . . ." Stories of Women Doctors", in *Storytelling, Self, Society: An Interdisciplinary Journal of Storytelling Studies,* 6:2, 132-144

Homer, 1978, *Odiseea*, Editura Univers, Bucureşti

Jones, A., 1999, "Narrative in Medical Ethics." British Medical Journal 318: 253–256.

Kleinman, A., "Writing at the Margin. Discourse between Anthropology and Medicine", University of California Press, 1995

Liebliech, Amia, Tuval-Mashiach, Rivka, Zilber,T., 2006, *Cercetarea narativă. Citire, analiză şi interpretare,* Polirom, Iaşi

Parry, J., "The Psychology of Human Communication", 196, University of London Press, LTD, London

[15] M.V-A., student în anul I, medicină generală (despre *criogenie şi reîntinerire*)
[16] H.A., student în anul I, medicină generală, (despre *rolul unei singure persoane în societate)*

Rudhardt, J., 1981, ”Mythe, langue et expérience religieuse” in *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XIX, nr.58

Zumthor, P., 1983, *Cercetare de estetică a oralității*, Univers, București

SOPHIA AND NOUS IN THE HERMETIC AND JUDEO-GNOSTIC THINKING

Adriana Claudia Cîteia
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The aim of this study is to analyze the archetipal values of wisdom as sophia and nous, in greek and iudeo-gnostic approach. The purpose was to explore the greek perspective of phronesis from the Nicomachean Ethics and to compare it with the concept of Sofia with its three hypostases: Hochmach, Prounkos, Typos, related with Nous and Logos.
In the gnostic vocabulary, Sofia is asociated with the feeling of inadequacy and the preparation to meet the Divine, to return in anoikeion- the anti-world of liberty.

Keywords: wisdom, sofia, nous, phronesis, archetype.

În literatura antică greco-romană, *phronesis* aristotelic[1] şi *prudentia* ciceroniană au sensul de discernământ, înţelepciune practică, sursele prudenţei fiind memoria, cunoaşterea acumulată prin experienţă, dar şi inteligenţa, capacitatea de înţelegere a unei situaţii aflate în derulare[2].

În discuţia asupra virtuţilor intelectuale, din *Etica Nicomahică*[3], sunt menţionate *sophia*- înţelepciunea contemplativă, teoretică şi *phronesis*- înţelepciunea practică, acea formă a inteligenţei care ghidează şi controlează acţiunile. Binele moral este produsul a doi factori aflaţi într-o relaţie de interdependenţă: abilitatea intelectuală care derivă din dezvoltarea *phronesis*-ului şi dispoziţia emoţională, virtutea naturală, binele natural. *Phronimos* este înţelepciunea practică având ca fundament experienţa morală în deplin acord cu idealul de viaţă şi principiul de viaţă[4].

Aşadar, *sophia* reflectă acumulările teoretice, iar *phronesis,* experienţa practică de natură politică, socială, morală care susţine acţiunile şi deciziile. Înţelepciunea practică asigură o dezvoltare corectă a sinelui emoţional, sub îndrumarea propriului intelect, a propriei inteligenţe[5].

La începutul cărţii a VI-a din *Etica Nicomahică*, Aristotel aminteşte auditoriului său că omul bun (în sens moral) trebuie să evite excesele. Comportamentul său trebuie să fie prudent, guvernat de o regulă. Ingredientele necesare elaborării acestei reguli sunt *logos* şi *phronimos. Phronimos* indică un principiu al echidistanţării faţă de propriile limite, al distanţării de patimi, afecte, cu scopul de a asigura o medicină a sufletului bazată pe prudenţă ca formă de manifestare a înţelepciunii practice.[6]

Pentru *sophia*, H. Joachim propune o traducere interesantă- geniu speculativ, iar pentru *phronesis*, o posibilă traducere ar fi geniu deliberativ.

a. *Sofia-Hochmah*

[1] Aristotel, *Etica Nicomahică,* VI; H.H. Joachim, *Aristotle, The Nicomachean Ethics, a Commentary by the late*, edited by D.A. Rees, Oxford at the Clarendon Press, 1955, VI.
[2] Francis Goyet, "Montaigne and the notion of prudence", în *Cambridge companion to Montaigne*, Cambridge University Press, 2005., p. 118-132.
[3] H.H. Joachim, *op.cit.*, p. 70.
[4] *Etica* VI, 1144b1-1145a11.
[5] Danielle Lories, *Le sens commun et le jugement du phronimos. Aristote et les stoiciens*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1998, *passim.*
[6] H.H. Joachim, *op. cit.*, p. 163.

Termenul ebraic *Hochmah* (raţional, înţelept[7]), ca şi termenul grec *Sofia*, cu valenţele sale iudaice, gnostice şi creştine conţine o trimitere la *Geneză* (în varianta gnostică şi iudeo-creştină**).**

Sofia este în arhetipologia creştină sursa făpturii integrale (*pasa he ktisis*), iubirea intratrinitară[8]. Ca raţiune formatoare în raport cu Făptura, ea este conţinutul ordonator al raţiunii divine. *Sofia* este legătura între *a fi gândit* şi *a exista*[9]. *Sofia* nu există independent de *Logos.* Sfântul Athanasie cel Mare înţelegea prin *Sofia,* firea omenească a lui Christos, Biserica creştină.

În *Pilde* 8, 22, Înţelepciunea vorbeşte despre sine: „Domnul m-a zidit la începutul lucrărilor Lui". Sofia face parte din structura arhetipală a omului „ca o pecete". Sfântul Athanasie foloseşte expresia *typon tina- o oarecare pecete,* folosind adjectivul *tina* în locul prepoziţiei *kata,* din *Geneză*: omul poartă o oarecare pecete a înţelepciunii, o oarecare asemănare cu arhetipul celest. Înţelepciunea este reprezentată în lume, se revarsă în Creaţie, termenul grec fiind *ekhysis* (care indică o separare de planul divin) şi nu *katabasis*- termen care defineşte impulsul coborârii, manifestării divine în lume, prin Întruparea lui Iisus. În *Sirah,* 1, 8-9, verbul preferat este *exeheo*, în timp ce pentru pogorârea Duhului Sfânt verbele utilizate sunt *didomai, pempein, afiein.*

Sofia ia parte la viaţa divinităţii triipostatice, dar nu ca parte a perihorezei. Ea este distinctă în raportul cu ipostasurile divine, având un sens diferit în relaţia cu fiecare *ipostas*: în relaţia cu Tatăl este temelia făpturii, în relaţia cu *Logos*-ul este raţiunea făpturii, iar în relaţia cu Sfântul Duh este spiritualitatea făpturii[10].

În mistica iudaică, *Hochmah* este Gândirea Supremă, aflată la baza actului creator. Sursa sefirei *Hochmah* este *Ain*- Infinitul divin. Dumnezeu a creat Lumea întemeind-o pe Înţelepciune (*Proverbe* 3, 19) şi construind-o prin bunătate (*Psalmi,* 8, 3, *Zohar* I, 195 a). Înţelepciunea divină se află în Punctul Suprem, punctul de început al Creaţiei[11]. Aşadar, înţelepciunea divină, *Hochmah* se manifestă prin *Bereshit* (Început)-*arhe*.

În *Zohar* (I, 2b, 3b), cel Preasfânt se foloseşte de litera Beth, pentru a crea Lumea, Beth fiind iniţiala Binecuvântării (*Baroukh*). Primele două cuvinte din *Scriptură* au drept iniţială litera *Beth (bereshith bara*). Începutul spaţio-tempural, dinamica Creaţiei sunt fundamentate pe verbul divin şi înţelepciunea divină; Înţelepciunea nu încetează să se transforme în verb pentru a asigura continuitatea Creaţiei, plinătatea Lumii (Ps 2, 16; 8, 33; verbul *a întemeia* este în greaca veterotestamentară *stereomai*.

În *Zohar*[12], sefirele *Hochmah* şi *Binah*- Înţelepciunea şi Inteligenţa sunt Tatăl şi Mama celor şapte potenţe explicate de cabalişti ca arhetipuri ale întregii Creaţii şi prezentate în *Geneză* ca zile originare[13]. În *Proverbe* IX, 11, Înţelepciunea clădeşte o casă cu şapte coloane.

Cabala lurianică face distincţia între *Ain*- nimicul premergător Creaţiei şi *Tehiru*- un spaţiu pneumatic creat prin retragerea lui Dumnezeu în Sine, premiză a existenţei independente de El. *Tehiru* desemnează caracterul virtual al Creaţiei. *Ain* este motorul imobil al *Genezei* (*Zohar* II, 90a), locul de unde ţâşneşte fluviul existenţei, *Tehiru* indică retragerea divinului din Creaţie, autoexcluderea. Punctul de retragere-*even şetiia*- este în mijlocul

[7] P. Florenski, *Stâlpul şi temelia adevărului,. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 463, nota 572.
[8] Romani 8, 22., Pilde, 8,35.
[9] Ioan 10, 14; Matei 7, 23.
[10] P. Florenski, *op. cit.*, p. 222.
[11] Al. Şafran, *Cabala*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 30.
[12] *Ibidem*, p. 137.
[13] G. Scholem, *Cabala ţi simbolistica ei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 118.

Lumii[14]. *Ain* este realitatea imaterială din care apare materia. Imaterialitatea devine atributul Înţelepciunii, Gândirii, Rostirii[15].

În *Cartea Proverbelor, Sofia* este un demiurg auxiliar (*Proverbe* 8, 29), idee preluată şi în *Omiliile Pseudoclementine* (16, 11f), unde Simon Magul interpretează în cheie gnostică pasajul din *Geneza* 1, 26 („să facem om după chipul şi asemănarea noastră) ca implicând mai mulţi Creatori.

Înţelepciunea strigă pe uliţe (*Cartea Proverbelor* 1, 20-21), înalţă glasul în pieţe, cheamă de pe zidurile şi de la porţile cetăţilor. Strigătul, expresie a relaţiei verbale, imperative dintre Dumnezeu şi umanitate apare şi în *Ioan* 7, 37, verbul *krazein*- a striga fiind utilizat în *Noul Testament* de 50 de ori. În fragmentul 1, 20, verbul *hymnein* are sensul de chemare: Înţelepciunea cheamă, înalţă imnuri, vorbeşte clar (*parresian ago*), strigă (*kerysein)*. Verbul *kerysein* are în *Noul Testament* sensul de predică[16]. În *Proverbe* 8,1, *Sofia* strigă, cheamă (*parakalein)* „ca să se facă auzită". Ea este „pom de viaţă" (*Proverbe* 3, 18). *Sofia* ca Demiurg auxiliar are ca sursă acelaşi fragment: „prin Înţelepciune a întemeiat Domnul pământul, prin pricepere (*fronesis)* a întărit cerurile".

Înţelepciunea (*Sofia*), Cunoaşterea (*Gnosis)*, Priceperea (*Fronesis*) îşi au contraarhetipurile în *Kenoma*, în Neştiinţă, Nebunie, Moarte *(Proverbe* 9, 13).

Sofia este prima dintre lucrările divine (*prote erga kyriou*), cea care construieşte (verbul grec utilizat în *Proverbe* 8, 30 este *armozo*), Meşterul divin.

Îndemnul *Sofiei* din *Proverbe* 9, 5:" veniţi de mâncaţi din pâinea mea şi beţi din vinul pe care l-am amestecat" trimite cu gândul la îndemnul din *Isaia* 55, 1:"voi cei însetaţi veniţi la ape", din *Ioan* 4, 14:" cel ce va bea din apa pe care i-o voi da Eu, nu va mai înseta în veac" şi 6, 27: „lucraţi nu pentru mâncarea cea pieritoare, ci pentru mâncarea ce rămâne spre viaţa veşnică".

b. *Sofia Prounikos*

În mitologia gnostică, la căpătul unui lung şir de *syzigoi* (perechi de ipostaze divine) emanate din Tatăl Nenăscut (*Pater Agennetos*), ultim eon al Dodecadei, *Sofia* închide *Pleroma* divină (spaţiul plenitudinii, al luminii, al Binelui) alături de *Horos*-eonul limită. Dincolo de graniţele Pleromei, se află lumea Arhonţilor planetari teriomorfi, supuşi Demiurgului Lumii de Jos (*Hysterema*)[17].

În mitologia barbelognostică[18], Sofia are atributul *Prounikos*- Indisciplinata[19] sau într-o altă variantă etimologică a Annei Pasquier, *Cea care poartă o povară*. Sofia încearcă să urce până la Tatăl Nenăscut, iar din neliniştea sa, se naşte *Proarhon*, Demiurgul Ignorant al lumii terestre.

În mitologia ofită, Sofia ia naştere din razele de lumină divină, pe care cel de-al treilea eon al Pleromei, *Mama celor Vii* nu reuşeşte să le reţină în totalitate. Sofia *Prounikos*, născută printr-un accident divin, coboară deasupra Apelor primordiale şi îşi face din valuri un trup; prizonieră la graniţa dintre *Pleroma* şi *Hysterema*, Sofia formează cu trupul ei, cerul vizibil[20]. Exilul Sofiei ia sfârşit prin intervenţia eonilor; eliberată de povara materiei, se reîntoarce printre semenii săi, lăsând în urmă Neliniştea şi Intenţia Patimă-*Ahamot*.

[14] G. Scholem, *op. cit.*, p. 126.
[15] Al. Şafran, *op. cit.*, p. 314-315.
[16] Matei 3,1;Marcu 1,4; 7 Luca 3,3.
[17] I. P. Culianu, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 117-118.
[18] *Ibidem*, p. 120.
[19] Anne Pasquier, „Prouneikos A Clourful Expresion to designate Winsdom in Gnostic Texts", in Karea L. King (ed.), *Images of the Feminine in Gnosticism*, Fortress Press, Philadelphia, 1988, p. 47-66.
[20] I. P. Culianu, *Arborele gnozei*, ed. cit., p. 124.

Într-o altă versiune a mitului, evocată de I. P. Culianu[21], după un text al lui Hipolit, Sofia este cel mai tânăr eon al *Pleromei*; din dorinţa de a imita actul creator al Tatălui, neştiind că puterile ei sunt mult inferioare, Sofia crează o substanţă imperfectă (*ektroma*). Alungată din *Pleroma*, Sofia cade pradă neliniştii, durerii, confuziei; în ajutorul său, este trimis în cele din urmă eonul *Karpos (Rod)*, emis de întreaga *Pleromă*[22].

Scenariile gnostice au aşadar ca elemente comune, dorinţa de imitaţie ca impuls demiurgic, pedeapsa exilării din *Pleroma*, suferinţa şi reîntoarcerea-*epistrofe* cu ajutorul unui eon salvator, ipostază a Tatălui Îndurător (*epekoos*). Sofia se comportă ca un Trickster feminin; doreşte să imite actul creator al Tatălui şi priveşte în jos, gest nepermis în ierarhia *Pleromei*. În anumite texte sethiene şi ofite este androgină, apariţia sa fiind accidentală, iar comportamentul asemănător unui demiurg ignorant, care creează din joacă, din orgoliu sau dintr-un impuls mimetic cu cauze multiple (orgoliu, admiraţie faţă de *Pater Agennetos*).

Dimensiunile sale arhetipale sunt nenumărate: dorinţa de imitaţie, impulsul creator, căderea şi salvarea, căutarea şi redescoperirea de sine, dorinţa de depăşire a propriilor limite sunt uşor de recunoscut în structura identitară individuală. De altfel, arhetipul Înţelepciunii Căzute şi Salvate este parte a antropogoniei gnostice.

c. *Sofia -Typos*

În *Scrisoarea a X-a* din *Încercarea de teodicee ortodoxă*, Pavel Florenski[23] dedică o amplă analiză conceptului creştin de *Sofia*, pornind de la un fragment din *Epistola către Romani*[24], în care Înţelepciunea este Rădăcina (*ktisis*) tuturor lucrurilor, calea de acces spre viaţa intratrinitară, „esenţa originară a Făpturii”[25].

Una în Dumnezeu şi multiplă în făptură, *Sofia* are un caracter logosic, este Raţiunea formatoare a lumii. În ipostaza sa de persoană ideală a omului, Sofia este pre-existentă[26] : „Domnul m-a zidit, la începutul lucrărilor Lui, înainte de lucrările Lui cele mai de demult”. Înţelepciunea este pecetea (*ektypoma, typos* în *Romani* I, 19) divină în întreaga Creaţie. *Sofia* este ideea-forţă care formează lucrurile[27]. *Sofia-typos* este reflectarea Divinităţii în Creaţie, imagine a imaginii divine (*eikonos kat'eikona*), sursa armoniei universale.

Sofia este „ansamblul ipostatic pre-lumesc de prototipuri divine ale celor ce sunt”[28]; printre prototipuri, prefigurări- *prostetypoi* se află şi omul[29]. Omul prefigurat- *anthropos prostetypomenos* poartă pecetea înţelepciunii divine ca *eikon kat'eikona* – imagine a imaginii şi primeşte astfel posibilitatea vieţii veşnice.

În *Corpus Hermeticum (Poimandres*), Hermes îi defineşte lui Tat, *Numărul*- condiţie a consistenţei, constituirii, compunerii şi descompunerii. Unităţile generează şi măresc Numerele, apoi prin diviziune, se întorc în sine. Fluxul şi refluxul Unităţilor asigură împlinirea vieţii, deopotrivă în Parte şi Întreg. Mişcarea constantă dinspre şi înspre Unitate înseamnă biruinţă asupra Morţii. Nimic din Universul învăluit de Zeu nu se pierde, nu dispare cu desăvârşire, ci se metamorfozează. Moartea este suplinită de Uitare (idee care se regăseşte şi în neognosticism[30]). Unitatea fiind începutul tuturor lucrurilor conţine toate numerele, fără

[21] *Ibidem*, p. 127.
[22] *Ibidem.*
[23] P. Florenski, *Stâlpul şi Temelia Adevărului. Încercare de theodicee ortodoxă în douăsprezece Scrisori*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 204-251.
[24] Romani, 8, 22
[25] P. Florenski, *op. cit.*, p. 208. Romani 5, 5.
[26] Pilde 8, 22.
[27] P. Florenski, *op. cit.*, p. 211.
[28] *Ibidem*, p. 221. Efeseni, I, 3-5.
[29] Atanasie cel Mare, „Cuvântul al doilea împotriva arienilor”, în *Opera omnia, opera et studio Monachorum Ordinis s. Benedicti*, Parisiis, 1798, p. 543. *apud* P. Florensky, *op. cit*, p. 469, n. 613, 619.
[30]

a fi conţinută de vreun număr şi generează fiecare număr, fără a fi generată de vreunul. Universul devine astfel o nesfârşită operaţie matematică, aflată sub semnul Unităţii[31].

În hermetism, ca şi în mistica iudaică, puterile divine, aspectele prin care Divinitatea se reflectă în înţelegerea omenească, sunt zece. Filosofia hermetică imaginează un univers domenial, cei trei „holoni" fundamentali fiind *Zeul, Lumea* şi *Omul*, având ca limită interdomenială (*horos*) *Cunoaşterea.* Zeul dăruieşte *Vorbirea* tuturor oamenilor, dar *Înţelegerea* rămâne privilegiul celor aleşi. Chemarea Crainicului divin, trimis înaintea sufletelor oamenilor cu Vasul Înţelegerii, îndemnul Lui la Botezul întru Cunoaştere trimite cu gândul la strigătul *Sofiei.* Cei ce au ascultat chemarea au devenit părtaşi la cunoaştere, devenind desăvârşiţi. În *Poimandres* (I, 27, 28, 74), Gândirea este în Zeu, iar raţiunea se află în *Gândire.*

În *Zohar* (I, 16 b, p. 18), metamorfoza Gândului în Cuvânt este sonoră, sunetul ei având ecou în Creaţie. *Ein Sof*-Infinitul loveşte cu sunetul Cuvântului, Neantul. În *Poimandres*, din vocea nedesluşită şi tânguitoare a Începutului şi din lumina Gândului Divin s-a desprins Cuvântul Sfânt şi s-a alăturat Naturii; Verbul divin crează un spaţiu de rezonanţă.

În prima viziune a lui Hermes, din unirea între Gândul şi Cuvântul Tatălui apare viaţa (*Zoe*). Gândul (*Nous-Dumnezeu*) a zămislit, prin Cuvânt un *Nous-Demiurg* care la rândul său a generat Şapte Stăpânitori ai Destinului care cuprind în cercurile lor Lumea Sensibilă. Generarea este guvernată de legile Providenţei şi Armoniei. Între *Nous*-Dumnezeu şi *Nous*-Demiurg nu există rivalitate, ca în dualismul maniheist. Este afirmată însă, anterioritatea absolută a *Nous*-ului Dumnezeu asupra tuturor lucrurilor create. El este „forma arhetipală, Principiul anterior începutului fără sfârşit" (I,8). În Cabala dogmatică, armonia rezultată din coincidenţa contrariilor este explicată cu Teoria balanţei- a naturilor opuse din fiecare structură sefirotică.

Înainte de *Geneza* veterotestamentară, Cabala plasează arhetipurile negative-„lumile regilor edomiţi", înlăturate de Dumnezeu Însuşi. Ideea de Monadă ca existenţă pozitivă este exprimată de sefira *Kether*- balanţa negativului şi pozitivului. *Kether* este Punctul Primordial, Punctul Neted, Bătrânul Bătrânilor, Bătrânul Zilelor, *Arikh Anpin*-Marea Faţă, *Makro Prosopon*- în parte ascuns, în parte manifest. Lumea sefirelor-*Olam Atziloth* este o lume arhetipală din care derivă încă trei structuri cosmice: *Olam Briah*-Lumea Creaţiei, *Olam Yetzirah*-Lumea formării (Lumea angelică) şi *Olam Asiia*- Lumea Acţiunii, Lumea Materiei.

Teologia hermetică, apofatică este dublată de o ontologie a excesului şi ascunderii divine. Orice calificare sau reprezentare a *Nous-ului Dumnezeu* este imposibilă. El nu este material, nu se află în Timp, nu se schimbă, nu se transformă. *Nous* hermetic este deopotrivă invizibil şi evident, necorporal şi omniform; nu are nici un nume fiindcă este Părintele tuturor lucrurilor şi are toate numele, căci toate sunt născute din El (*Poimandres*, 7, 8, 10). *Nous* este sursa armoniei contrariilor[32]; *Nous-Dumnezeu,* Unul-Tot (*En to Pan*) este Veşnicie (*Aion*). În *Cabala* dogmatică, existenţa negativă este suma tuturor posibilităţilor, virtualitatea nonmanifestată, „copacul din sământă". Vălurile existenţei negative sunt *Ain, Ain Sof*-expansiune nelimitată, *Ain Sof Aur*-lumina infinită.

În gândirea iudaică, Existenţa Pozitivă – *eheieh asher eheieh* (Eu sunt fiindcă Eu sunt, Eu sunt Cel Ce Sunt) este definită ca sumă de arhetipuri dinamice, „pădurea din seminţe", sumă de tipare ale tuturor lucrurilor.

În *Zohar*, printre prototipurile tuturor lucrurilor se află şi supra-forma Omului Ceresc, în unitate indivizibilă cu Fiinţa Divină, dar suport al imanenţei[33]. Omul sefirothic, celest rezumă toate arhetipurile, încorporează Totalitatea divină. Acest prototip celest- *Adam Ilaa*

[31] Hermes Mercurius Trismegistus, *Filosofia hermetică*, Bucureşti, 1995, *passim*.
[32] Fr. Bonnardel, *Hermetismul,* Timişoara, 1992, p. 40-41.
[33] Zohar, Bo, 42b, apud Leo Schaya, *Omul şi absolutul după doctrina Kabbalei*, Editura Herald, Bucureşti, 2010, p. 143.

însumează cele zece sefiroth şi conţine misterul întregii Creaţii. Plenitudinea lui *Adam Ilaa* transcende prototipul suprem cauzal şi non-cauzal. Esenţa sa este *Ain*-Infinitul, Absolutul, iar forma sa arhetipică este însăşi Existenţa- *Eheyeh.*

Omul sefirothic *Adam Ilaa* este sursa Adevărului şi Vieţii[34]. Creierul său este sefira *Kether*- Coroana divină, Înţelepciunea ontologică *Hochmach*, dar şi *Binah*-Inteligenţa cosmologică, oglinda în care se reflectă unitatea divină. *Kether-Hochmah* şi *Binah* sunt „cele trei capete care nu fac decât Unul"[35]. Braţul drept este sefira *Hesed*-Îndurarea, iar stângul este Rigoarea- *Din*; trunchiul este *Tipheret*-Frumuseţea Supremă, Armonia, suma tuturor posibilităţilor create şi increate; coapsa dreaptă este puterea-*Netsah*, iar stânga *Hod*- Gloria divină; picioarele sale sunt *Malkhuth,* aspect feminin şi receptivitate. Cele două braţe şi trunchiul, triada sefirothică *Hesed-Din-Tiphereth* sunt arhetipurile spiritului uman şi ale Lumii Spirituale, iar din *Malkhuth,* emană întreaga lume corporală[36]. Corpul divin al lui Adam Kadmon, numit de cabaliştii Evului Mediu Şiur Koma a fost sursa unor serioase dispute privitoare la dimensiuni şi posibilităţile de măsurare[37]

Adam Ilaa ca primă manifestare ce transcende forma şi individuaţia este numit şi *Metatron*- omul universal în ipostaza sa imanentă. *Metatron* este parte integrantă a lumii prototipurilor- *Olam ha Beriah*, a cărei esenţă este *Shekinah*, imanenţa indistinctă a celor zece sefiroth. Principiul spiritual dublu *Shekinah –Metatron* nu poate produce formele create fără principiul substanţial *Avir,* circumferinţa lumii spirituale. *Avir* este planul de reflexie al lui *Metatron*, limita dintre increat şi creat. În *Avir*-circumferinţa divină, aflată dincolo de orice dimensiune cosmică se află arhetipurile imanente a tot ce există în ceruri şi pe pământ.

Metatron-Adam Ilaa are epitete ca *Ophan*-Roata, arhetip al tuturor lucrurilor, *Malakh*-Înger, arhetip al fiinţelor celeste.

Omul transcendent *Adam Ilaa* este numit şi *Adam Kadmon*; Omul imanent, *Metatron* fiind manifestarea sa spirituală; ipostază a sa, omul primordial *Adam ha Rischon*, supra-formal (spirit), subtil-formal (suflet) şi grosier-formal (trup) este sursa stărilor individuale[38].

În textele gnostice şi iudeo-gnostice, *maamaroth*- primele zece cuvinte (*logoi)* ale Creaţiei structurează imaginea omului perfect ca arhetip al lumii, preluând rolul celor zece *sefiroth*[39].

În Cabala lurianică, toate lumile sunt concentrate în *Adam Kadmon*; lumi= universuri în sens gnostic[40].

Aşadar, cosmogonia ebraică pune omul în centrul Creaţiei, însumând cei zece *logoi, maamaroth* sau cele zece *sefiroth;* Creaţia se petrece în interiorul sau în exteriorul său, cele zece *maamaroth* sau *sefiroth* fiind ipostaze ale Monadei divine-*Ehad.*

Adam Kadmon este divinul dezvăluit în lumea *sefiroth*-urilor, divinul confirmat în om. Adam Kadmon este în acelaşi timp omul interior, descoperit doar prin credinţă[41]. Însăşi structura *Genezei* este „scrisă" cu luminile din ochii lui *Adam Kadmon*. După înlăturarea forţelor răului (proces cosmogonic complex, exprimat în Cabala lurianică prin metafora Spargerii Vaselor) figura omului originar se formează din nou, în lumea *Tikun*-ului, a Reparaţiei, în cinci configuraţii *Parzufim*- chipuri ale lui Dumnezeu sau ale lui *Adam Kadmon.*

Parzufim este un plan al Creaţiei în care se dezvăluie elementul masculin şi feminin al Creatorului; lumea *Parzufim* devine astfel un arhetip al lumilor inferioare, obţinute printr-o

[34] *Ibidem,* p. 144-145.
[35] *Ibidem,* p. 146.
[36] *Ibidem,* p. 147.
[37] Gershom Scholem, *Cabala şi simbolistica ei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 146.
[38] *Ibidem,* p. 156-158.
[39] Moshe Idel, *Cabala, noi perspective*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 168-169.
[40] *Ibidem,* p. 170-172, cu sursele istorice.
[41] Gershom Scholem, *Cabala şi simbolistica ei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 118.

emanaţie însoţită de degradarea treptată a luminii divine. Desăvârşirea Creaţiei este imposibilă fără om- reflectare ultimă a lui *Adam Kadmon* în Lumea de Jos, a formei (*Asiia*). Căderea lui Adam, primul om, din *Asiia* repetă procesul Spargerii Vaselor, în planul inferior al Creaţiei[42].

În teozofia cabalistică, *Du Parţufim* se referă la natura dublă a Omului Primordial, separat ulterior în entitate masculină şi feminină[43]. O etapă arhetipală androgină, urmată de separare şi de armonia celor două naturi- masculină şi feminină ascunde probabil un ideal al *concordiei discors*. Adam şi Eva, atributul judecăţii şi al îndurării sunt reflectări în *Asiia* ale sefirelor Ghevura şi Hesed[44] sau conform unei scheme simbolice de la sfârşitul secolului al XIII-lea, Iesod şi Malkut[45].

În mistica islamică, lui *Adam Kadmon* îi corespunde *al insan al-kamil*-.Omul Universal[46]. În Creaţie se reflectă toate calităţile, atributele divine- *nisab*, fără confuzie sau separare. Toate lucrurile se regăsesc într-un unic arhetip: *al-un-mudhaj al-farid*, care se manifestă prin diferenţieri şi polarizări succesive (ca în modelul iudaic al structurii *sefiroth* şi *Du Parzufim*). Comună celor două sisteme de gândire pare a fi şi ideea de spaţiu lăuntric, individual în care se reflectă numele divine (*al-batin*). Omul şi universul sunt ca două oglinzi faţă în faţă, omul fiind rezumatul operei divine. Omul universal este sinteza tuturor stărilor fiinţei, prototipul uman *al-un-mudhaj al-farid*.

Arhetipurile (*al-a'yan ath-thabitah*) sunt posibilităţi, dispoziţii principiale conţinute în esenţa divină. *Dhikr*- amintirea este o formă de cunoaştere a arhetipurilor reflectate în intelectul uman, o formă de contemplare a prezenţei divine în om (*hadarat*)[47].

BIBLIOGRAFIE

Bonnardel, Fr., *Hermetismul*, Editura Amarcord, Timişoara, 1992

Burckhardt, Titus, *Doctrinele esoterice ale Islamului* Editura Herald, Bucureşti

Culianu, I., P., *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998

Florenski, Pavel, *Stâlpul şi Temelia Adevărului. Încercare de theodicee ortodoxă în douăsprezece Scrisori*, Editura Polirom, Iaşi, 1999

Goyet, Francis, "Montaigne and the notion of prudence", în *Cambridge companion to Montaigne*, Cambridge University Press, 2005., p. 118-132

Idel, Moshe, *Cabala, noi perspective*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000

Joachim, H., H., *Aristotle, The Nicomachean Ethics, a Commentary by the late*, edited by D.A. Rees, Oxford at the Clarendon Press, 1955

Lories, Danielle, *Le sens commun et le jugement du phronimos. Aristote et les stoiciens*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1998

Pasquier, Anne, „Prouneikos A Clourful Expresion to designate Winsdom in Gnostic Texts", in Karea L. King (ed.), *Images of the Feminine in Gnosticism*, Fortress Press, Philadelphia, 1988, p. 47-66

Schaya, Leo, *Omul şi absolutul după doctrina Kabbalei*, Editura Herald, Bucureşti, 2010

Scholem, Gershom, *Cabala şi simbolistica ei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996

Şafran, Al., *Cabala*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

[42] *Ibidem*, p. 127-132.
[43] Moshe Idel, *Cabala, noi perspective*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 182-183.
[44] *Ibidem*, p. 185 şi urm.
[45] *Ibidem*, p. 190.
[46] Titus Burckhardt, *Doctrinele esoterice ale Islamului* Editura Herald, Bucureşti, 2008, p. 105-112.
[47] Titus Burckhardt, *op. cit.*, p. 89-92, 105.

SOME NOTES ON GEORGE COSBUC'S ORIGINS

Radu Drăgulescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Our paper proposes some explanations and corrections about the origins and birth place of George Cosbuc, and the role this factors have played in his shaping as an artist. The identity of his ancestors are uncertain, the exact date of birth is also questionable. Searching into archives and into the written memories of people who have known him, we try in this paper to contribute to strengthening the biography of this beloved poet of the Romanians.

Keywords: Coşbuc, Hordou, Casian, Nelevaica, biography

Spaţiu mitic, învestit cu sacralitate, satul ca topos şi organizare socială este perceput de comunitatea rurală arhaică drept un microcosmos, locuit, clădit şi consolidat după anumite relaţii ce se stabilesc între membrii comunităţii respective. În afara acestui spaţiu familiar, casnic, se află Tărâmul Celălalt, un teritoriu necunoscut, şi, în consecinţă, înfricoşător, stăpânit de duhurile rele, de haos, moarte etc.[1] Fiecare spaţiu locuit, sat, dar şi casă, posedă un *Centru*, un loc sacru prin excelenţă, unde sacrul se manifestă integral. Satul, în sine, eternă fântână a dorului, dobândeşte pentru locuitorii săi valenţe greu de înţeles pentru străini.

Ecou peste vremi, George Coşbuc, va cânta plaiurile însorite ale spaţiului românesc de pretutindeni. Poetul nu face referiri, în textele sale, la un sat anume, ci la *esenţa satului românesc*.

Lui G. Călinescu îi datorăm o imagine idilică asupra locurilor natale ale poetului. În stilul descrierii peisajelor moldave din primul capitol al biografiei sale dedicate lui Ion Creangă, criticul prezintă locurile din preajma Hordoului: „Satul e pe valea Salvei, care vine din munţii Rodnei spre Someş, având tovarăş la coborât pe altă vale Rebra. Sunt munţi mari în apropiere, ai Rodnei, ai Bârgăului şi pe stânga Salvei, spre Izvoare, e Ţibleşul, iar pe dreapta mai în sus Pietrosul. Jos la Năsăud dealurile sunt cu spinările foarte late, mai în sus valea Salvei se împădureşte şi de la Telciu încolo miroase a lemn în fierăstraie"[2]. Fănică Gheorghe[3] ne prezintă şi el frumuseţea plaiurilor care şi-au adunat seva pentru a da naştere celui ce le va înveşnici prin curat şi mlădiu grai românesc. Spre deosebire de apa Crişului, spune autorul, care, strecurându-se printre albiile stâncilor şi înfruntând neliniştit grinzi şi bolovani, se pregăteşte, ca de o luptă aprigă, pentru a străbate poarta mult încercatului ţinut al Bihariei – Someşul, mai visător, mai adânc şi mai statornic, fără treceri aventuroase şi lupte îndârjite cu stâncile dure ale munţilor, ajunge să guste din plăcerea câmpiilor rodnice, însoţindu-te, ca un bun tovarăş de drum, până către Jibou şi Dej. Amfiteatrul silvic şi floral al pământurilor transilvănene se reprofilează din nou în sus, spre Salva, cuprinzând munţii. „Codrii se ridică mai cutezători pe înălţimi. Măgurile îşi ascut povârnişurile, pâraiele se rostogolesc tot mai spumoase, iar locurile şi aşezările mai păstrează parcă urmele lui Decebal şi ale oştenilor săi, ce-şi căutau cu îndârjire noi poziţii de luptă împotriva cuceritorilor romani"[4].

Aşezat pe valea Sălăuţii, râu ce coboară din munţii Rodnei spre Someş, satul se află într-un spaţiu geografic vestit pentru pitorescul său, iar zestrea istorică mustește la tot pasul.

[1] Mircea Eliade, *Simbolismul Centrului* în *Imagini şi simboluri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 46.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Craiova, Vlad & Vlad, 1993, p. 583.
[3] Fănică N. Gheorghe, *Popasuri în timp…*,Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1972, p. 119.
[4] *Ibidem.*

Pe la 1773 împăratul Iosif al II-lea, încântat de primirea ce i se făcuse pe aceste meleaguri a rostit celebrul salut: *Salve parva nepos Romuli!*[5]

Antonio Cosimelli, căpitan[6] în regimentul de graniţă abia înfiinţat, scria în anii 1764-1767, la Năsăud, *Poemation de secunda legione Valachia*, operă în care descrie locurile de pe Someş. El prezintă Lunca Vinului drept Parva, Vărarea drept Nepos iar Strâmba o numeşte Romuli şi menţionează că toponimul Salva s-ar fi păstrat din vechime, din sl. *Salova* < *salo,* „loc gras" (aici se varsă Sălăuţa în Someşul Mare). Traducerea salutului imperial nu ridică probleme, iar Jacob Popper[7] consideră că cele patru sate în cauză se numesc aşa pentru ca „locuitorii lor să nu uite că era aproape ‚*mântuirea tinerei nepoate a lui Romul*'".

Numele satului în care s-a născut Coşbuc ar proveni de la termenul *ardău*, adică paznic de pădure – *custos silvarum*[8]. Administraţia maghiară a confundat toponimul cu termenul *hordó* (*bute*), care are însă alt corespondent: *hârdău* sau *hordău*. Lucian Valea precizează că satul în care s-a născut poetul nu s-a chemat niciodată *Hordău.* Localnicii nu ar rostit nicicând numele în acest fel[9]. La confuzie ar fi contribuit şi forma alungită a satului şi dealurile din împrejurimi, care dau senzaţia de adâncime. Varianta Hordău apare însă în Dicţionarul lui Coriolan Suciu[10]. Conform altor păreri, toponimul ar proveni de la numele unei persoane, *Hord-Gord* + sufixul *ov*[11]. Nicolae Drăganu[12] consideră că forma Hordou este varianta aspirată a mai vechii denumiri *Ordou*[13].

Satul este atestat documentar abia la 1523, dar se pare că în aceste locuri a existat un puternic centru al paznicilor de păduri, care apărau odinioară hotarele Ungariei. La 1762, din ordinul Mariei Tereza, în această zonă este înfiinţat regimentul de grăniceri de care am amintit mai sus. Formaţiunea militară cuprindea numai români şi era organizată în patruzeci şi patru de comune. Locuitorii acestora se bucurau de mai multe privilegii, printre care se număra şi împroprietărirea cu pământ, de care dispuneau în voie. De asemenea, grănicerii îşi puteau administra singuri bisericile şi şcolile. Fapt de mare importanţă pentru aceşti oameni şi pentru evoluţia socială şi culturală a acestor comunităţi a fost însă, abolirea iobăgiei. Se înfiripă în aceste ţinuturi o altă mentalitate decât în celelalte zone, iar perspectivele asupra drepturilor, libertăţii şi independenţei, patriotismului în general, erau total schimbate. Această atitudine a adăstat aici mult timp după dizolvarea regimentului şi a organizării militare. Înfiinţarea regimentului şi militarizarea zonei, fapt ce a adus cu sine drepturile menţionate, joacă un rol de mare însemnătate chiar în dezvoltarea genealogică a familiei Coşbucenilor, având implicaţii decisive asupra descendenţei acestui neam. Militarizarea comunelor pune capăt unui proces juridic, ce dura de aproape 10 ani, în care erau implicaţi strămoşii poetului, pe care o familie de nemeşi încerca să-i readucă în iobăgie pe pământul ei. Este lesne de înţeles ce s-ar fi întâmplat dacă împricinaţii, presupuşi a fi moşii poetului, erau dezrădăcinaţi din Hordou şi strămutaţi în urma procesului, despre care vom mai avea ocazia să amintim puţin mai la vale.

În tovărăşia munţilor Rodnei, Bârgăului, Ţibleş şi Pietrosul, aceşti vechi străjeri au păstrat vie amintirea vremurilor de mult apuse, când pe culmile lor trăiau uriaşi, în vreme ce

[5] După părerea lui G. Bariţ, forma corectă ar fi fost *Salve, Romuli parva nepos!*
[6] Conform altor surse era maior.
[7] Jacob Popper, *Celălalt Coşbuc*, Sibiu, Editura Imago, 1995, p. 14.
[8] Lucian Valea, *Pe urmele lui George Coşbuc*, Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1986, p.13.
[9] *Ibidem.*
[10] Coriolan Suciu, *Dicţionarul istoric al localităţilor din Transilvania*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.
[11] Lucian Valea, *Pe urmele lui George Coşbuc*, Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1986, p. 13.
[12] N. Drăganu, *Românii în veacurile IX-XIV pe baza toponimiei şi a onomasticii*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1933, p. 365-366. Lucrarea poate fi consultată integral la http://en.calameo.com/read/000827433df961b02455c.
[13] *Ibidem*, p. 362-363, lingvistul întreprinde o analiză atentă a acestui toponim.

la poale, românii munceau şi jucau fără a le purta de grijă: *Noi le ştim, românii, toate, / Că trăiam şi-atunci pe-aici* sau *Multe ştim, că multă este / Vremea de cât ştim ce-a fost*[14].

Ideea continuităţii poporului român apare frecvent la George Coşbuc. Poetul consideră continuitatea ca fiind factorul prim în alcătuirea şi consolidarea firii poporului - şi implicit a ţăranului român: „De când îşi aduce lumea aminte, pe noi aicia ne ştie, pe marginile Dunării şi pe coastele Carpaţilor. Acesta ne-a fost, poate, norocul cel mai mare dintre câte le-am avut. Au răsărit neamuri de-atunci - căci sunt două mii de ani - şi s-au stins, iar noi am răzbit prin veacuri şi-am rămas tot unde am fost. Au venit peste noi limbi străine şi au căutat să ne împrăştie, ori să ne împingă în lături, ca să-şi facă loc şi poate că ne-au clintit vremelniceşte şi ne-au revărsat pe de lături, dar precum apa vadului izbit de ţărm se scurge iarăşi la matcă, aşa şi noi ne-am întors la locul aşezării de baştină”[15].

În note sadoveniene, cu aromă cinegetică, Fănică N. Gheorghe recurge la descrierea plaiurilor năsăudene: „Pline de culoare şi de poezie, aceste locuri istorice, unde apele se desfac din strânsoarea rocilor şi se avântă din ţanc în ţanc în salturi de căprioară, pe cât îţi hrănesc de mult fantezia sunt şi tot atât de bogate. Întinse păduri şi plaiuri hălăduiesc pe înălţimi, cât vezi cu ochii. Pe covorul verde al poienilor îşi arată urmele urşii, cerbii, căprioarele şi iepurii ce săgetează pădurile printre copacii cărora se avântă, în zboruri joase, cocoşii-de-munte sau fazanii. Codrii de brazi de la picioarele Pietrosului coboară în dulci tălăzuiri de smarald, ca să se oprească, ca într-un foşnet de imense odăjdii, lângă albia Someşului”[16].

În aceste locuri se aşează familia Casian, care, după toate probabilităţile, era constituită din strămoşii indirecţi ai lui George Coşbuc[17]. Unul dintre descendenţi, Leon din Leşu, întocmeşte o cronică a acestei familii, care va sta la baza *Schiţei biografice* scrise de Octavian Tăslăuanu în 1905, în care stabileşte douăsprezece generaţii de coşbuceni: Atanasie, Ciril, Ioan, Eremie, Cifor, Nelevaica, Casian, Larion, Anton, Sebastian[18], Leon[19] şi Vasile[20]. Cel mai îndepărtat strămoş sigur al poetului este Nelevaica (uneori Nelivaica), născut pe la 1670[21]. Primele patru generaţii sunt acceptate însă şi ele, chiar dacă nu sunt atestate documentar, neexistând nici un motiv de îndoială, în privinţa lor. Conform legendei, un străin, intelectual şi foarte bogat, neavând moştenitori, a lăsat întreaga sa avere unui testator, căruia îi stabileşte, tot el, şi numele: Coşbuc. Documentele vremii nu atestă însă o asemenea întâmplare.

Tradiţia mai spune însă că, la un moment dat, ajung la Hordou şi se stabilesc aici doi flăcăi, fraţi gemeni, Alexa şi Oprea. Aceştia erau iobagi fugiţi din Ilişua (Alzo Ilosva), de pe moşia lui Horvath[22]. Numele lor de familie era Bradea, specific Ţării Moţilor. Ilişua, zonă de dealuri şi podişuri nu justifică un asemenea nume decât prin transfer simbolic dintr-o poreclă (oameni falnici, înalţi, viguroşi), sau prin aciuarea unor moţi prin aceste locuri. Brădenii erau porecliţi *Ungur* şi *Tipora*, prima poreclă datorându-se probabil faptului că lucrau pentru grofi. *Tipora* nu are nici o explicaţie veridică. Cei doi fraţi gemeni muncesc ca slugi în Hordou şi,

[14] *Muntele Rătezat*..
[15] George Coşbuc, *Povestea unei coroane de oţel*, Bucureşti, Editura „Grai şi suflet – Cultura naţională”, 1992, p. 119.
[16] Fănică N. Gheorghe, *Popasuri în timp*…,Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1972, p. 121.
[17] Aceste date au fost descoperite de Iuliu Bugnariu, nepotul de soră al poetului, într-un urbar de la 1775; înainte de militarizare pronumele familiei ar fi fost Casian, iar pronumele Coşbuc l-a primit după rusul care adoptase pe un preot din famila Casian. La 1926 urbarul în cauză se afla la preotul Iacob Pop din Telciu.
[18] Tatăl poetului.
[19] Fratele poetului.
[20] Fiul lui Leon.
[21] Nelevaica este prezent în *Conscripţia preoţilor din ţinutul Năsăudului pe anul 1733* (Sandu Manoliu, *Obârşia şi spiţa neamului Coşbuc*, în *Icoana unei şcoli*, Năsăud, 1930).
[22] În numele familiei Petricsevics Horvarth de Saplac, contele Samuel Bethlen va formula în 1753 o “acuză” împotriva Coşbucenilor (descoperită de Virgil Şotropa în arhiva din Bistriţa); sentinţa a fost suspendată în 1762, când, aşa cum am arătat, a fost înfiinţat regimentul, acest fapt aducând cu sine şi privilegiile amintite.

fiind foarte harnici, strâng o avere bunicică şi se însoară. Nu aveau pământ prin aceste locuri, iar nevestele lor nu puteau fi bogate, pentru că nu le-ar fi dat nimeni după nişte băieţandri aduşi de vânt, doar cu hainele de pe ei, în consecinţă, cei doi fraţi se apucă de oierit. Foarte harnici, cum am mai spus, ei câştigă repede respectul hordouanilor, iar un urmaş al lor, Andrei, dobândeşte un bun renume în sat. El trecea pe la casele oamenilor şi aduna în poalele ţundrei, încropind un fel de desagă sau sac, hrană pentru a o urca la stână. De aceea oamenii l-au poreclit *Săcuieţ*. Cu timpul Andrei a devenit un om avut. Şi pentru că el căra, de la o stână la alta, lemnul de care atârnă căldarea, care se numeşte *cujbă*, porecla sa devine *Cojbuc*. Conform altor păreri, numele ar proveni din tema *Coşb* a unui antroponim *Coşb* sau *Coşbea, Coşbu*. Detractorul lui Coşbuc, de mai târziu, cel din Piatra, încearcă să stabilească o origine neromânească, mai precis ruteană, pentru poet, numindu-l *Koszbuk*, ceea ce în limba rutenilor ar însemna „coş de fag". Dar în ruteană, fagul se numeşte *dub*[23].

Cum a ajuns averea lui Andrei la Nelevaica este destul de neclar, întrucât Andrei avea patru băieţi, Chira, Ion, Toader şi Nichita. Cea mai veridică explicaţie este cea a căsătoriei (deci a zestrei). În documentele vremii nu este atestată existenţa vreunei fiice a lui Andrei, însă de multe ori copiii de sex feminin nu erau trecuţi în acte. Femeile sunt amintite rar sau deloc în catastife. Despre fiul lui Andrei, Ion, se ştie că a avut patru fete, dar în documente este prezentă numai una, şi aceea, indirect, prin numele soţului ei. Este deci, mai mult ca posibil, ca Andrei să fi avut şi cel puţin o fată. Aceasta se prea poate să se fi căsătorit cu un fecior mai sărac, iar acesta, după obiceiul locurilor, părăsind casa părintească, a adoptat numele familiei în care intra. Astfel, Nelevaica, devine din *Casian*, *Coşbuc*[24]. „Măritişul" feciorilor era o datină obişnuită în părţile Năsăudului, aşadar nu putem exclude această posibilitate.

Jacob Popper presupune că părintele adoptiv al lui Nelevaica este Ionică Coşbuc, primar în satul lui la 1733, citat şi el în procesul nemeşilor. Fiind adoptat, el putea fi exclus din cauza pentru care se judecau Coşbucenii, întrucât „acuza" nu îl privea direct. Astfel s-ar putea explica absenţa sa din documentele de judecată.

Cert este însă că, odată cu obligativitatea numelui de familie, Chira, fiul lui Andrei, şi familia sa sunt cei ce vor adopta numele *Kosbuk*, iar primul preot care îl poartă este Larion, străbunicul poetului. Apar mai multe familii cu acest nume (cel puţin trei). Grafia numelui diferă în timp, ajungând la forme neobişnuite: *Kosbuk, Kozbuk, Kozbuck, Kospack, Kospok, Kosbock*. Forma *Kojbuk*, nu este atestată nicăieri.

Astfel apar strămoşii lui George Coşbuc în Hordou[25], sat care va deveni, într-un final, din cauza circumstanţelor vitrege, loc interzis al poetului. Virgil Şotropa consideră veridică descendenţa poetului din cei doi fraţi Bradea, Ungur sau Ţipora[26]. Octavian C. Tăslăuanu îl prezintă pe poet drept produsul unui lung şir de generaţii de preoţi (mai exact zece[27]), primul fiind Atanasie, protopop şi arhidiacon, iar până la Nelevaica numele de familie ar fi fost, aşa cum am arătat, Casian[28]. Urmaşii poetului nu recunosc nici ei versiunea susţinută de Şotropa, iar Sandu Manoliu specifică faptul că în Hordou existau trei familii Coşbuc, care nu aveau legături de sânge între ele; întrucât Nelevaica nu fusese implicat în procesul ce li se intentase Coşbucenilor, este de presupus că, în cazul iobagilor, era vorba de o altă familie[29].

Lui G. Călinescu nu-i datorăm doar descrierea fără egal a locului natal şi a regiunii înconjurătoare, ci şi o memorabilă imagine a poetului năsăudean: „un ţăran istovit de legarea

[23] Lucian Valea, *Pe urmele lui George Coşbuc*, Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1986, p.18.
[24] *Ibidem*, p.19.
[25] O schemă a arborelui genealogic se găseşte la casa memorială a poetului.
[26] Virgil Şotropa, *Obârşia familiei Coşbuc*, în *Arhiva someşană*, 1926, nr.5, p. 58.
[27] Iuliu Bugnariu, nepot al poetului, descoperă paisprezece (*Contribuţii la viaţa şi activitatea lui George Coşbuc* în *Arhiva someşană*, 1926, nr. 6, p. 77-78).
[28] Octavian C. Tăslăuanu, *George Coşbuc. Schiţă biografică şi bibliografică*, în *Luceafărul* 1905, nr.8.
[29] Sandu Manoliu, *Obârşia şi spiţa neamului Coşbuc*, în *Icoana unei şcoli*, Năsăud, 1930, p. 361.

snopilor." Criticii şi interpreţii creaţiilor coşbuciene, în majoritatea lor, au remarcat strânsa legătură dintre poet şi locurile natale. „Aici a învăţat George Coşbuc, copil, să privească răsăritul soarelui, să se joace cu zmeul, venit el însuşi din lumea basmelor şi cântecelor populare mult îndrăgite şi tot aici a cunoscut drumul fără de alin al apelor repezi de munte şi irizările minunate ale colinelor şi plaiurilor, pe cărările cărora va fi alergat de atâtea ori, chemat de cântecul privighetorilor sau al altor ‚vestitori' ai primăverii, ca şi de doinele truditorilor de pe ogoare, cu sufletele lor generoase învăluite în lumina muncii şi a dragostei…"[30].

La rândul său, Ion Pillat a remarcat şi el rolul important pe care l-a jucat satul natal în viaţa poetului. În comemorarea *George Coşbuc - 20 de ani de la moartea poetului,* Ion Pillat menţiona că fiul preotului din Hordou era vlăstarul satului şi al credinţii strămoşeşti, era copilul codrului şi poienelor năsăudene, un elev încă rural al liceului grăniceresc, fiind sortit de la început planului autohton al operei sale. A fost legat cu rădăcini fireşti de pământul şi oamenii ţării, de obiceiuri şi datini, de legea credinţii creştine şi de vechile eresuri rămase din păgâni"[31]. Pillat a atras şi el atenţia asupra strânsei împletiri dintre planul autohton, popular şi planul cult, literar.

G. C. Nicolescu în studiul *Liniştea, un punct culminant al dinamicii* precizează că poetul purta în el satul şi natura, aşa cum o cunoscuse în tinereţea lui. Aceasta ar cânta el necontenit şi în poezia lui am afla cele mai senine tablouri de natură. Autorul este de părere că satul ce apare în poezia coşbuciană este un sat oarecum utopic, abstract. În poeziile lui Coşbuc, pline de cântarea naturii, a satului, a ţăranilor, nu vom afla niciodată nostalgia după aceste locuri, pentru că se simţea plin de ele[32].

Un studiu asupra satului din poezia lui Coşbuc a întreprins şi Octav Şuluţiu[33]: *Icoana satului ideal*. Criticul a surprins faptul că satul coşbucian este un sat idealizat şi consideră că, în poeziile sale, poetul nu prezintă satul său natal. Autorul mai menţionează faptul că poetul este originar de la ţară şi aceasta se simte în poezia lui.

Referindu-se la influenţa locurilor natale asupra lui Coşbuc, Dumitru Micu face o comparaţie neaşteptată, dar atât de sugestivă şi veridică, între doi mari oameni de litere români. În monografia sa, criticul afirmă că poetul este, evident, un produs îndeosebi al mediului rural din care s-a ridicat. De nu ar fi fost Năsăudul grăniceresc, sau, în orice caz, satul ardelean, Coşbuc nu apărea, după cum fără Humuleşti n-ar fi existat Creangă[34].

Ion Dodu Bălan, este de părere că George Coşbuc reprezintă în literatura română un moment nou în evoluţia poeziei româneşti. Asemenea lui Pompiliu Constantinescu, recunoaşte meritul poetului de a nu fi căzut în păcatul plagiatului şi al imitaţiei eminesciene. Cântecul lui Coşbuc ar fi smuls din însuşi sufletul poporului, iar meritul cel mai de seamă al poeziei sale ar fi autenticitatea, datorată legăturii indestructibile cu viaţa poporului, cu tradiţiile şi trecutul său istoric, cu aspiraţiile celor obidiţi şi cu natura patriei[35].

Victor Eftimiu realizează o descriere poetică a relaţiei lui Coşbuc cu locurile natale, respectiv a influenţei acestor locuri asupra bardului de la Hordou: „Născut prin părţile Năsăudului, într-o frumoasă regiune a Transilvaniei, Coşbuc năvăleşte în literatura ţării ca o revărsare a zorilor, în cântece de ciocârlii, în desfăşurări de livezi smălţate cu flori. (...) În versuri limpezi, sprintene, curgătoare ca pâraiele munţilor, Coşbuc cântă bucuria vieţii"[36].

---

[30] Fănică N. Gheorghe, *Popasuri în timp*…,Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1972, p. 124.
[31] *George Coşbuc interpretat de... ,*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, p. 208.
[32] *Ibidem*, p. 241.
[33] Octav Şuluţiu, *Icoana satului ideal*, în *George Coşbuc interpretat de…*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.
[34] *Ibidem*, p. 97.
[35] *Ibidem*, p. 295.
[36] *Coşbuc văzut de contemporani*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 160.

Toate aceste citate ţin să releve influenţa pe care a avut-o mediul în care s-a născut asupra poetului. În copilărie, joaca în crâng, observarea copacilor sau căutarea de cuiburi, au contribuit toate, încă de timpuriu, la descoperirea secretelor naturii. Acele „expediţii" sunt rememorate în poezii precum *După furtună* sau *Pe deal*. O copilărie senină, spune Goga, într-o atmosferă de linişte şi împăcare patriarhală[37]. În consecinţă, „Din copilărie iubeşte mai presus de toate viaţa satelor româneşti, aşa cum le-a cunoscut în jurul Năsăudului. Satul, ţăranul şi viaţa sătească pe care le-a cântat Coşbuc este satul fruntaş românesc, cu oameni binişor înstăriţi, harnici luminaţi; satul bine gospodărit, cu o rasă de oameni sănătoşi şi frumoşi, cu duh şi poftă de viaţă.

Aşa cum e pretutindenea satul şi ţăranul român, unde nu e sărăcia prea mare şi întunerecul prea greu"[38].

Răsărit din sânul unei comunităţi săteşti, ce altceva ar fi putut „cânta" Coşbuc, dacă nu acele plaiuri şi acest suflet al satului. Toate aceste reliefări şi secvenţe biografice se cuvin amintite pentru a înţelege mai lesne sufletul operei acestui poet. Nimeni nu poate contesta faptul că în opera lui George Coşbuc natura joacă un rol aparte. Tânguindu-se alături de suferinzi, compătimindu-i pe oropsiţi, ajutându-i pe români sau bucurându-se de izbânzile lor, natura, în ansamblul ei, este de fapt o temă centrală a poeziilor lui Coşbuc, fie ele *cântece de vitejie, idile, legende* sau *balade*. În cazul poeziilor coşbuciene, avem a face cu o natură umanizată şi umanizantă, care participă cu toată fiinţa la viaţa satului românesc, o potenţează şi o amplifică. E greu de spus dacă se poate vorbi de o *natură coşbuciană*, în sensul că bardul de la Hordou ar fi creat o natură aparte, diferită de realitate şi de cea evocată de către alţi poeţi. Natura prezentă în opera sa este totuşi natura reală, filtrată însă prin sufletul de o mare sensibilitate al poetului şi percepută ca fiind o *natură a românilor*, dată fiind strânsa legătură a ţăranului român cu mediul natural înconjurător. Natura nu constituie o categorie filosofică în poezia lui Coşbuc. Pastelurile lui Coşbuc sunt cântece în care poetul preamăreşte, admiră, contemplă omul legat de pământurile care l-au zămislit şi i-au determinat modul de viaţă. Natura în poezia lui Coşbuc este însufleţită de om. Asupra priveliştilor din jurul lui îşi exercită activitatea specifică ţăranul năsăudean – expresie a ţăranului român de pretutindeni.

Opera lui Coşbuc este o oglindă a sufletului poporului român. Valeriu Râpeanu menţionează: „Pentru că ţăranul ardelean cu faţa uscată ca un lemn de troiţă, cu trupu-i firav ca al unei trestii de pe marginea apelor, a încrustat o operă în care, asemenea cercurilor de pe trunchiul unui arbore, citim toate vârstele sufleteşti ale unui popor"[39]. Această operă a lui George Coşbuc cântă plaiurile româneşti, felul de-a fi al românului şi faptele sale de vitejie. Nu-l putem include pe poet într-un singur domeniu, afirmând că ar fi cântat mai mult vitejia poporului decât dragostea şi idila satului, sau ar fi încercat să descrie mai mult iubirea decât natura. Datorită versurilor sale, a iubirii sale faţă de poporul român, Ion Trivale considera că G. Coşbuc a intrat în istorie, înainte de a fi intrat în Academie[40]. A intrat în istorie atât prin scrierile sale, cât şi prin implicarea directă în lupta pentru întregirea neamului şi a ţării. Din păcate, Coşbuc s-a stins înainte de a-şi vedea visul împlinit; revenirea Ardealului la Patria - Mamă s-a înfăptuit câteva luni mai târziu.

Octav Minar[41] aminteşte şi el rolul foarte important al copilăriei pline de farmec, petrecute într-o atmosferă patriarhală[42], când ascultă poveştile şi poeziile populare improvizate de mama lui. Data naşterii poetului, prezentată de Minar este 8 septembrie 1866,

[37] O. Goga, *Coşbuc. Discurs de primire…* Bucureşti, Cultura Naţională, 1923, p. 11.
[38] Ioan Agârbiceanu, *Marii cântăreţi: Vas. Alecsandri, Gh. Coşbuc, Grig. Alexandrescu*, Sibiu, Editura Asociaţiunii ASTRA, 1931, p.47.
[39] *George Coşbuc interpretat de... ,*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, p. 337.
[40] *Ibidem*, p. 177.
[41] Octav Minar, *George Coşbuc. Biografia şi opera poetică*, Bucureşti, Editura "Autor".
[42] Termen împrumutat de la Goga.

satul natal s-ar numi „Hordău", iar anul morţii care apare sub caricatura lui Iser de la începutul broşurii este 1917!

Toponimul *Hordău*[43] apare însă şi în *Amintirile* lui Slavici, ce-i drept rostit de altcineva, despre care Slavici crede a fi fost Iuliu Maniu. Prozatorul i-a scris tânărului deseori acasă utilizând în scrisori grafia corectă. Aceasta nu este singura inadvertenţă în privinţa numelor în *Amintirile* despre Coşbuc. Tot în scrisori îl numeşte „George", iar în *Amintiri* „Gheorghe". Această formă a prenumelui este folosită în mai multe rânduri[44], deşi în matricola botezaţilor din Hordou a fost înscris *George*, iar poetul nu s-a semnat niciodată *Gheorghe* sau *Gh*. Aşa îl strigau prietenii săi bucureşteni. Aşa apare în biografia lui Cornel Săteanu[45]. Onisifor Ghibu pomeneşte şi el de o ardeleancă văduvă[46] care îl numeşte pe poet „Gheorghe al nostru"[47]. *Gheorghe* îl numesc şi Goga şi Bogdan Duică[48].

Data exactă a naşterii ridică şi ea probleme. Gavril Scridon arată[49] că, din *Matricola botezaţilor* comunei Hordou pe anii 1858-1883, reiese că poetul s-ar fi născut la data de 3 octombrie stil nou, 20 septembrie stil vechi. Deşi în Austro-Ungaria era în vigoare calendarul nou, Scridon consideră că năsăudenii se călăuzeau după calendarul iulian[50]. Făcând o scurtă recapitulare, poetul s-ar fi născut în septembrie, 8[51], 20[52], 26[53] sau în ziua de 3 octombrie[54] 1866.

Cel mai probabil, George Coşbuc s-a născut la 20 septembrie 1866, stil vechi, 3 octombrie, stil nou[55]. Din bătrâni se aude că, în familia sa, de 200 de ani harul şi darul preoţiei s-ar strămuta din tată în fiu. Mai exact paisprezece generaţii de preoţi. Faptul că tatăl, Sebastian, este preot, nu pare să influenţeze cu nimic soarta fărâmei de om[56]. Mama are un rol covârşitor în calea pe care va apuca sufletul abia învlăstărit. Orfană de mică, Maria, fiica preotului Luca Avacum din Telciu, a fost crescută de unchiul ei, vicarul Ioan Marian, un om de mare cultură, ctitorul şcolii normale năsăudene[57]. Suflet sensibil, marcată probabil şi de iremediabila pierdere suferită în copilărie, mama îi insuflă copilului basmul în suflet şi îi înveseleşte copilăria cu nemuritoare personaje mitologice. Istovind izvorul matern, Georgică al popii porneşte în căutarea altor povestitori care să-i potolească setea de cunoaştere.

„Sătenii, toţi români plugari temători de Dumnezeu – ne convinge Goga - sunt harnici, aţoşi, uscăţivi, cu lumină în ochi şi cu sufletul muiat în basme"[58]. Cu boabe de suflet muiat în basme s-a hrănit poetul. Talentul de poet este moştenit de la mamă şi cultivat de dascălii din sat. Tănăsucă Mocodean, al cărui nume se leagă pentru veşnicie de cel al lui Coşbuc, ar fi dispărut în hulpavul neant dacă nu ar fi umblat însoţit de zmei, balauri, de zâne şi de Sugnă-

---

[43] Ioan Slavici, *Amintiri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 133.
[44] De exemplu broşura lui Vasile M. Sassu, care se vrea a fi o biografie a poetului, se intitulează *Gheorghe Coşbuc. Viaţa şi opera lui*, Bucureşti, , Editura Cartea Românească, 1937.
[45] C. Săteanu, *Muşchetarii Literaturii Române Moderne*, Iaşi, Poezia Bună, 1939, p. 105; dar la p. 106 apare *G.. Coşbuc.*
[46] Mama lui Sever Secula, istoric ardelean, cunoştinţă a scriitorului, stins foarte tânăr. Sextil Puşcariu ne informează că şi el s-a molipsit, în aceeaşi noapte de la aceeaşi femeie, o dată cu Chendi şi Iosif (*Călare pe două veacuri*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 209).
[47] Onisifor Ghibu, *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 64.
[48] Aceasta în broşura sa ce poartă, culmea, titlul... *George Coşbuc*, în care reproduce întocmai o parte din textul lui Goga din *Discursul de primire...*
[49] Întâi în *Gazeta literară*, 1956, nr. 31, august, apoi în *Pagini despre Coşbuc*, în 1957.
[50] Bazându-se pe mărturiile unor preoţi bătrâni şi ale unor specialişti.
[51] O. Goga, *Coşbuc. Discurs de primire…[ca] membru al Academiei Române*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1923, p. 11.
[52] I.D. Bălan, *Coşbuc – elev,* în *Colocvii,* I, 1966, nr.3, septembrie, p. 2.
[53] Iuliu Bugnariu, *Contribuţii la viaţa şi activitatea lui George Coşbuc*, în *Coşbuc văzut de contemporani*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961, p. 15.
[54] Gavril Scridon, *Pagini despre Coşbuc*, Bucureşti, Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, 1957, p.7.
[55] A se vedea în acest sens Gavril Scridon, *Revenire la o rectificare*, în *Pagini despre Coşbuc*, Bucureşti, Societatea de Ştiinţe Istorice şi Filologice, 1957, p. 149-152.
[56] Dar faptul că părintele Sebastian cunoştea limba germană, a avut o influenţă categorică asupra fiului său.
[57] Virgil Şotropa, Nicolae Drăganu, *Istoria şcoalelor năsăudene*, Năsăud, 1913, p. 51-53.
[58] O. Goga, *Coşbuc. Discurs de primire...* 1923, p. 10; Gh.Bogdan Duică, *G. Coşbuc,* Bucureşti, p.3.

Murgă. Soarta amândurora avea să fie pecetluită în momentul întâlnirii lor. Unuia i se schimbă calea *fiinţării* în plan istoric, prelungindu-şi viaţa peste veacuri, celuilalt în plan psihologic, prin impactul pe care îl au spusele dascălului asupra sa. Această întâlnire este cea care hotărăşte drumul literar, formal şi ideatic pe care va apuca poetul. Întreaga lui operă poetică se clădeşte pe variantele formale ale versului popular, pe conţinutul ideatic caracteristic creaţiilor populare şi adoptă, îndeosebi, speciile literaturii orale, populare sau de influenţă populară. El nu modifică deloc maniera folclorică a desfăşurării acţiunii unui basm sau a unei snoave. Nu stilizează când nu este cazul, nu introduce elemente artistice şi finisaje de prisos în textul cu tentă bătrânească, neaoş românească. Creaţia populară era un element sacru pentru poet, pe care nu cuteza să îl profaneze cu superficialităţi *livreşti* numai de dragul *modernităţii*, al *progresului* în limbă şi literatură, al aducerii culturii la un *nivel* de *prim rang, european,* pentru a *se ralia* curentului general *revoluţionar* de răsturnare a *vechilor valori* ce *mucezesc* literatura etc. etc. etc. Coşbuc este pătruns de sfinţenia, de puritatea acelei mentalităţi primitive, arhaice, unde totul mai era natural, inclusiv limba. Când busuiocul, mărul, cucul ş.a. îşi mai aveau simbolistica lor, astăzi uitată, când zmeii furau fete, iar apa vie mai făcea minuni.

Am văzut cât de important a fost mediul în care copilăreşte Coşbuc, atât cel familial, cât şi cel natural. Ambele au implicaţii psihologice şi temperamentale adânci asupra tânărului. „Fire de ţăran iubitoare de basm şi pitoresc, cu imaginaţia fecundă şi cu ochii înfipţi în nemărginire, Coşbuc s-a înfăşurat de la început în tortul argintat al mitului popular care l-a fermecat mai întâi ca un cântec de leagăn şi l-a urmărit mai târziu ca o vastă problemă de creaţiune artistică. Toate l-au ajutat pe acest drum stropit cu pulbere de stele şi cu arătările visului fugar. Mai întâi originea lui, vatra de la Hordou. În cenuşa ei tremurau basme de veacuri, spuse de oameni ai câmpului, instincte străvechi păstrate în savoarea lor virginală într-o căldare de munţi, panteismul estetic al primitivilor cald şi colorat, o tainică moştenire pitită din lumea lui Homer într-un ascuns ungher traco-romanic”[59].

Considerăm ca factor determinant în formarea poetului, copilăria în mediul sătesc, transilvan, cu datinile sale[60], în mijlocul personajelor de basm. Acest fapt a generat şi modelat sufletul poetic al lui George Coşbuc. Fără poveştile şi creaţiile populare cu care a intrat în contact din fragedă copilărie fondul psihologic al poetului ar fi fost cu totul altul. Dorinţa şi plăcerea de a versifica basmele populare îşi au originea în aceste vremuri, când ielele, vâlvele şi vântoasele veneau până la marginea satului, iar Sfânta Vineri mai primea cu bucurie oaspeţi. Cu sufletul astfel *băsmuit,* cu trăistuţa pe umăr şi cu opincile în picioare ajunge Coşbuc în Năsăud, pentru a se şcoli. Cu Sfarmă – Piatră şi Strâmbă – Lemne rămaşi prin pădurile Hordoului, lipsit de Greu – ca – Pământul şi de Barbă - Cot, George se apucă să citească tot ce îi cădea în mână. Ştim de la Leon Scridon[61] că poetul era puţin comunicativ, citea încontinuu, nu-l interesa ce se întâmpla în jurul lui, era adâncit în cărţi, de multe ori uita să meargă la prelegeri. Împrumuta cărţi din biblioteci, de la profesori. Seara, lângă pat îşi punea pe un scaun o lumânare, chibrituri, un creion şi bucăţi de hârtie. Noaptea, se trezea în repetate rânduri, aprindea lumânarea şi nota câte o idee sau un vers pe foi. Dimineaţa îşi revedea notiţele. Pe cele de care era mulţumit le păstra, restul erau aruncate.[62] Versurile tânărului poet erau gustate, iar profesorii au început să-l scutească de materiile care îi

[59] O. Goga, *Coşbuc. Discurs de primire…*1923, p. 13.

[60] “La sărbători mari, la Crăciun îi plăcea să umble a colinda, iar la Botezul Domnului să umble cu steaua de la o casă la alta. Pare că şi acum îl văd cum se-torcea de prin sat cu buzunarele pline de nuci, alune şi mere căpătate de la baba Nătoaie şi de la Ana Ursului. Babele îl aveau drag, căci era băiat isteţ, glumeţ şi drăgălaş.” (Iuliu Bugnariu, *Coşbuc văzut de contemporani*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 17).

[61] Leon Scridon, *Amintiri din viaţa de elev a lui George Coşbuc* in *Coşbuc văzut de contemporani,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

[62] Gavril Scridon, *Pagini despre Coşbuc*, Bucureşti, Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, 1957, p.7.

displăceau, precum matematicile. Intrarea lui în Societatea literară *Virtus Romana Rediviva* avea să fie jurământul de credinţă adus Poeziei. Soarta lui Coşbuc a fost pecetluită, iar zorii literaturii transilvane începeau să se reverse peste munţii adormiţi ai Daciei.

BIBLIOGRAPHY

Agârbiceanu, Ioan, *Marii cântăreţi: Vas. Alecsandri, Gh. Coşbuc, Grig. Alexandrescu*, Sibiu, Editura Asociaţiunii ASTRA, 1931.

Bălan, Ion Dodu, *Coşbuc – elev*, în *Colocvii*, I, 1966, nr.3, septembrie.

Bogdan Duică, Gh., *G. Coşbuc*, Bucureşti.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Craiova, Vlad & Vlad, 1993.

Conscripţia preoţilor din ţinutul Năsăudului pe anul 1733.

Contribuţii la viaţa şi activitatea lui George Coşbuc în *Arhiva someşană*, 1926, nr. 6.

Coşbuc văzut de contemporani, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Coşbuc, George, *Povestea unei coroane de oţel*, Bucureşti, Editura „Grai şi suflet – Cultura naţională", 1992.

Drăganu, N., *Românii în veacurile IX-XIV pe baza toponimiei şi a onomasticii*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1933

Eliade, Mircea, *Simbolismul Centrului* în *Imagini şi simboluri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.

George Coşbuc interpretat de... , Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.

Gheorghe, Fănică N., *Popasuri în timp…*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1972.

Goga, Octavian, *Coşbuc. Discurs de primire…*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1923.

Manoliu, Sandu, *Obârşia şi spiţa neamului Coşbuc*, în *Icoana unei şcoli*, Năsăud, 1930.

Minar, Octav, *George Coşbuc, Biografia şi opera sa poetică*, Bucureşti, Editura Autor.

Popper, Jacob, *Celălalt Coşbuc*, Sibiu, Editura Imago, 1995.

Săteanu, C., *Muşchetarii literaturii Române Moderne*, Iaşi, Poezia Bună, 1939.

Scridon, Gavril, *Revenire la o rectificare*, în *Pagini despre Coşbuc*, Bucureşti, Societatea de Ştiinţe Istorice şi Filologice, 1957.

Slavici, Ioan, *Amintiri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.

Suciu, Coriolan, *Dicţionarul istoric al localităţilor din Transilvania*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.

Şotropa, Virgil, *Obârşia familiei Coşbuc*, în *Arhiva someşană*, 1926, nr.5.

Şotropa,Virgil, Nicolae Drăganu, *Istoria şcoalelor năsăudene*, Năsăud, 1913.

Tăslăuanu, Octavian C., *George Coşbuc. Schiţă biografică şi bibliografică*, în *Luceafărul* 1905, nr.8.

Şuluţiu, Octav, *Icoana satului ideal*, în *George Coşbuc interpretat de…*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.

Valea, Lucian, *Pe urmele lui George Coşbuc*, Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1986.

A SEMANTIC APPROACH TO STYLISTIC DEVICES IN THE CASE OF INFORMATIVE TEXTS

Reka Suba
Assoc. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: Stylistic levels are manifested in connection with what we call traditional linguistic (phonetic, morphological, syntactic and semantic) levels, i.e. the levels of phonemes, morphemes, sentences and meanings. Nevertheless, these units are not construed hierarchically upon each other, they are rather concurrent structures, displaying parallel and horizontal rather than vertical conformation, and contributing jointly and equally to the stylistic pattern of texts. When analysing the semantic implications of news texts' style, we must rely on this model of linguistic levelling.

Keywords: the language of the media, style, functional styles, linguistic styles, semantic level

Textele informative ale blocurilor de ştiri radiofonice şi televizate constituie un tip de text relativ restrâns: contrar vorbirii spontane cotidiene cu caracteristicile registrului oral, este un tip de text unidirecţional, monologic, iniţial scriptic şi ulterior citit cu voce tare, proiectat în prealabil, cu o sintaxă complexă, cu o construcţie gramaticală direcţionată spre stânga şi cu modalitate enunţiativă. Imre Wacha vorbeşte chiar despre o categorie tranzitorie, considerând-o ca o formă de "parole oral scriptic", adică făcând parte din rândul acelor enunţuri rostite care de fapt sunt varianta sonoră a unor texte scrise cu intenţia sonorizării lor ulterioare (Wacha 1992: 69).
Din punct de vedere stilistic textele informative pot fi caracterizate prin neutralitate, echilibru, omogenitate stilistică şi linearitate.
Linearitatea în general înseamnă înşiruirea şi conexiunea elementelor textuale, din care rezultă pe de-o parte sensul textual, un sistem bazat pe influenţa reciprocă a elementelor constitutive ale sensului şi a bazei cognitiv-epistemiologice a interlocutorilor, a cunoştinţelor lor despre situaţie şi context, iar pe de altă parte tot linearitatea duce într-un mod continuu şi la formarea acelui aspect pe care lingvistul Gábor Tolcsvai Nagy numeşte sens stilistic. Iar acest sens stilistic se formează în jurul unor opoziţii categoriale, cum sunt următoarele: izbitor – neutru, dominant – echilibrat – eliptic, echivalenţă – antinomie, simplitate – complexitate, linearitate – ierarhizare (Tolcsvai 1996: 126).
Realizarea actuală în text a acestor caracteristici incluse în aceste opoziţii categoriale defineşte în întregime structura stilistică a textului şi în acelaşi timp structura sa semantică.
Deoarece textele informative, din punctul de vedere al valorii lor semantico-stilistice, reprezintă un tip de text neutru, astfel nici redactorul textului, nici auditoriul nu se confruntă cu dificultăţi pe parcursul procesului de realizare sau interpretare a textului. Aşadar, procesarea cognitivă a acestor texte se petrece rapid şi într-un mod uniform, câmpurile semantice ale diferitelor unităţi şi secvenţe particulare (cuvinte, sintagme, propoziţii) nefiind reliefate pentru a capta atenţia, deoarece enunţul poate fi segmentat cu uşurinţă în relaţii şi componenţi semantici convenţionalizaţi şi univoci. Din punct de vedere stilistic, tocmai acest caracter explicit al textului informativ este intensificat prin procesul de actualizare semantică. Acest proces în modelul stilistic elaborat de Gábor Tolcsvai Nagy este considerat a fi un fenomen al specificării semantice. În limba maghiară acest fenomen se manifestă prin determinarea constituenţilor verbale sau nominale cu diferite feluri de atribute şi

complemente, cum ar fi de exemplu în fragmentul de mai jos specificarea inclusă în propoziția subordonativă, precum și structura atributivă complexă a acestei propoziții secundare[1]:

Marosvásárhelyen tanácskoztak csütörtökön mindazok, akik az európai alapokból finanszírozott környezetvédelmi szektoriális program gyakorlatba ültetésében érdekeltek. – Joi s-au întrunit la Tîrgu-Mureș toți cei interesați de implementarea programului sectorial agricol finanțat din fondurile europene. (Erdély Tv, Știri, 31 octombrie 2014.)

Actul specificării și delimitării semnificațiilor contribuie la sporirea preciziei și a rigurozității, ducând la o expunere univocă, și în același timp reprezintă și un calificativ stilistic.
În decursul actului comunicativ apar însă deseori și elemente sau structuri preexistente, părând a fi devenite aproape indispensabile, dar nu cu scopul specificării semnificației, ci din contră, utilizate cu rol de clișeu lingvistic, în vederea depunerii unui efort minim din partea realizatorului textului.
Lingvistul Mihály Péter vede acest fenomen a fi în legătură directă cu concepția lingvisticii cognitive privind modul de stocare mentală a noțiunilor. Conform acesteia, conceptele nu se acumulează izolat, ci sub forma diferitelor scheme și configurații cognitive, adică „reflecția cognitivă a evenimentelor și situațiilor similare duce la formarea unor generalizări psihice și sociale, la stereotipuri cognitive și mentale, iar aceste stereotipuri mentale se manifestă sub forma unor evenimente lingvistice repetitive și în șabloane lingvistice" (Péter 2012: 122-123).
Tot mai mulți lingviști atrag atenția la aceste aspecte ale limbajului cotidian. Nadia Anghelescu, referitor la limbajul jurnalistic, relatează următoarele: „Stilul publicistic din zilele noastre se caracterizează nu numai prin mobilitate (acceptă ușor neologismele de diverse tipuri), ci și într-o manieră caracteristică de utilizare a clișeului, care ține uneori de ceea ce ar putea fi considerat drept o nouă limbă de lemn" (2007: 100).
În limbajul presei în primul rând structurile de șablon atributive sunt frecvent utilizate, în cazul cărora aproape ar fi de neconceput lipsa atributului cu rol de clișeu. Prezentăm câteva exemple, alese în mod aleatoriu:
...az elmúlt napokban ***heves tüntetések*** *zajlottak Magyarország-szerte...* - în zilele precedente au avut loc demonstrații vehemente pe tot teritoriul Ungariei… (Radio Târgu-Mureș, Știri, 31 octombrie 2014.)

...az még nem fordult elő, hogy ilyen ***kritikus helyzetben****, a* ***választások hevében*** *legyen döntésképtelen az Országos Audiovizuális Tanács...* - încă nu s-a întâmplat niciodată ca într-o astfel de situație critică, în toiul alegerilor, Consiliul Național al Audiovizualului să nu poată lua decizii… (Radio Târgu-Mureș, Știri, 31 octombrie 2014.)

A Környezetvédelmi Minisztérium elkészítette ***nagyszabású akciótervét*** *a barnamedve-állomány kezeléséről.* – Ministerul Mediului a elaborat proiectul de acțiune de mare anvergură privind efectivul de urs brun. (Radio București, Știri, 29 octombrie 2014.)

...nem túl derűlátó a ***politikai széljárást*** *illetően...* – nu este prea optimist privind trendul politic (Radio Cluj-Napoca, Știri, 30 octombrie 2014.)

[1] Textele informative date ca exemplu și alese în mod aleatoriu provin din baza de date a monitorizării presei audiovizuale de limba maghiară din România, efectuate de colectivul Facultății de Științe Tehnice și Umane a Universității Sapientia din Tîrgu-Mureș în perioada 20 octombrie – 2 noiembrie 2014: www.ms.sapientia.ro

...a kormány egy ***technikai módosítással*** *a távközlési adót akarta kiterjeszteni...* – cu o modificare tehnică guvernul a vrut să întindă taxa de comunicații… (Radio Cluj-Napoca, Știri, 31 octombrie 2014.)

…a kormánynak ***konkrét intézkedésekkel*** *kellene támogatnia az ágazatban dolgozókat.* – guvernul ar trebui să sprijine lucrătorii din sector cu măsuri concrete (Radio București, Știri, 24 octombrie 2014.)

Cu rol de exemplificare, prezentăm un fragment de text pentru demonstrarea perifrazei, des întâlnită în limbajul presei, ce are efect sporirea expresivității enunțului:

Az anyaországi vendégek azután látogattak el a ***kincses városba****...* – Oaspeții veniți din patria mamă după aceea au vizitat orașul tezaur… (Radio București, Știri, 31 octombrie 2014.)

Tot acestui fenomen aparține utilizarea tautologiilor și a expresiilor confuze a limbajului oficial- birocratic, în unele cazuri de-a dreptul contestabile, de exemplu:

... *ez a hazai bankpiac 13%-át* ***fedi le****...* - acoperă în proporție de 13% piața bancară autohtonă. Recomandare: *a hazai bankpiac 13%-át jelenti* – înseamnă 13%...
(Erdély Fm, 27 octombrie 2014.)

... *híradó* ***fog szólni****...* - …vor suna știrile. Recomandare: *következik* – urmează.
(Erdély Fm, 27 octombrie 2014.)
...összesen 50 szavazóponton ***adhatták le voksukat*** *a román állampolgárok.* – în total în 50 de puncte de votare au putut preda voturile cetățenii români. Recomandare: *szavazhattak* – au putut vota.
(Radio Târgu-Mureș, Știri, 2 noiembrie 2014.)

Szilágyi kérte a diszkriminációellenes tanácsot, hogy vizsgálja meg a szóban forgó rádióadást, és ***tegyék meg a megfelelő intézkedéseket*** *az ügy rendezése érdekében.* – … a cerut Consiliului Național pentru Combaterea Discriminării să analizeze emisiunea respectivă, și să se ia măsurile corespunzătoare în vederea rezolvării cazului. Recomandare: *intézkedjenek* – verb predicativ în loc de verb funcțional.
(Radio București, Știri, 29 octombrie 2014.)

Din toate cele prezentate putem conchide că stilul este un fenomen complex, realizându-se dintr-o întreagă rețea a relațiilor de diverse tipuri, este un element al unui complicat sistem relațional, al cărui componenți sunt competența lingvistică a vorbitorului de limbă maternă, enunțul prin care se realizează interacțiunea, textul în sine, dar și factori pragmatici, cum ar fi actul lingvistic, acțiunea desfășurată, situația de comunicare, contextul comunicării și tipul de text. Actele lingvistice întotdeauna sunt strâns legate de anumite tipuri de text, și prin acestea din urmă, de un anume tip de stil. Pe lângă orizontul lingvistic al comunicatorului și receptorului deopotrivă acestea sunt factorii primordiali care pot fi considerate a fi puncte de reper în procesul de înțelegere a formei lingvistice și a valorilor stilistice, și în același timp fac posibil ca stilul să poată fi considerat parte integrantă a semnificației textuale actuale.

Bibliografie:
Anghelescu, Nadia: *Introducere în studiul limbii*. Editura Universității din București, 2007.
Balázs Géza: *Magyar nyelvkultúra az ezredfordulón*. A-Z Kiadó, Budapest, 1998.

Cseresnyési László: *Nyelvek és stratégiák*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2004.
Deme László: *Mondatszerkezeti sajátságok gyakorisági vizsgálata*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971.
Péter Mihály: *A leplező nyelv.* Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2012.
Tolcsvai Nagy Gábor: *A magyar nyelv stilisztikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996.
Wacha Imre: A nyelvi rétegződés kérdései. In: Kemény Gábor (szerk.): *Normatudat – nyelvi norma*. MTA Nyelvtudományi Intézete, Budapest, 1992., pp. 49-106.
Wacha Imre: Az információs sík, a szövegszerkezet és a szövegmondatok kapcsolata. In: *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése.* (szerk. Péntek János), Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 1997., pp. 439-446.

THE TRANSIMAGINARY AND THE HYMENEUTIC ART

Ion Popescu Brădiceni, Assist. Prof., PhD and Amelia Georgiana Boncea, Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu Jiu

Abstract: The study is an innovative one because it sets the base, also in Romania, for the transdisciplinary paradigm. It thus contributes to the institution, in the meta-language of the theory of culture/literature/art of new concepts like: the transimaginary (the symbolic and poetic capacity of the artist to describe, as if he had seen them or even more, as if he had created them himself, the worlds beyond), the trans-style (alchemic transcendence of the rhetoric language, as a transgression of persintology to other dimensions of expression of the spirit which let himself "contaminated" by the thirst of idealism by the perfecting of the inaugural/instituting gesture).

The method is evidently coagulated and descends from the relief of argumentation: non/transgression – a fundamental method of (trans) hymeneutic. The discovery would consist in the aspect that any hymenology deals, as a new science, with the weave of the masterpiece, with its texture, with the masterpiece as a weaving of signs in a composition. If ostensiotics defines the ostension of an object of art and as sign-shape, aplastic and apictorial, inaugural/institutive, the hymeneutics of the imaginary will be an art of interpretation and will be based on a method called non/transgression. Transgression is not the denial of the interdiction to "penetrate"/to decode a painting, but on the contrary its transgression and completion. This is because it unveils without committing a crime. On the contrary: hymeneutics reveals the hidden, forgotten, occult meaning that is the primordial or original one.

The adequate expertise will be owed precisely to this principle of transgression: organized transgression forms together with the interdiction an ensemble that defines social life. Transgression exceeds with destroying it, an earthly world, whose complement it is. Human society is not only the law of labour. Simultaneously – or successively – they make up the earthly and sacred world, being the two complementary forms. The earthly world is that of interdictions. The sacred world is that of limited transgressions. It is the world of celebration, of sovereigns and gods.

These being said, ostensiotics will remain regent to the visible by excellence, while hymeneutics – regent to the invisible.

The (trans)hermeneutist will force to oppose on a loud voice what from the artist's part needed to be made and sank in silence. This method – hymeneutics – was named by Nietzsche psychology. As a reading of signs or of symptoms, the authors of this study would rename it intrasemiotics. Hermeneutics in general, transgressional hymeneutics in particular, will set its target on the subjective substance (the spiritual essence), the inner reality; ostensiotics will be left to investigate the objective shell, the shape itself, the so-called paste of the composition, the exterior reality.

Art is that something for which any sacrifice and any freedom are worth making. It is in the virtue of the law of non/transgression – as a fundamental method of (trans)hymeneutics – a mixture of ecstasy and geometry in its own manifestation a dwelling of the essence, in itself synthetic, of the identity between the spirit and matter.

The principle of non/transgression is therefore the mediation from the inside and the outside of identity and between the inside and its outside. The only penetration in the painting – ostension is the reflexive one and it has imperious need for the time of through (and for its speed, right? – the fairytale speaks to us).

Keywords: hymeneutics, hymenology, transimaginary, non/transgression, imagination.

What is the imaginary? What is then the transimaginary? [1] The second concept does not deny the first but absorbs it being as a sort of intertwining of the works' of art material and subtle body. But it also transcends it, instituting the integrating vision on the natural and cultural creation.

As a transmodernist exegete [2], I lay before the <<transimaginary>>, inspired by a Ioan Petru Culianu book, warmly recommended by Mircea Eliade, the typological triad (third inclusive) made up of ecstasy, ascension and visionary story-telling.

In its celestial ascension, the soul will rejoin the cosmos; will be confronted as a volatile essence, with darkness and lights, with abysses and otherwise unrecognizable heights. It will be what it was ab originem: a God. With a precise and at the same time diffuse shape. It is a shadow and pure energy.

Therefore, what is then the imaginary? Jean Paul Sartre believed that it represents the big non-realizing function of the conscience. [3] Or it could be the imagination itself and its noematic correlation; the imaginary as a phenomenology of the psyche haunted by severe unrest and fears. However, by advancing the place of the conscience transcending the immanent ontos, the philosopher of French existentialism pushed metaphysics on a full transmodern plain: there where the transimaginary means the symbolic and poetic capacity of the artist to describe, as if he saw them, the worlds beyond (moreover: as if he created them himself).

However, the artistic image is the eternal product of a deviation, of a offset from the norm; of a permanent contradiction of the system / of the expectation(s)' horizon of the reader (of the innocent or advised readers). The totality of all these 'aberrations from the current language is called <<style>>'. Style, trans-style, is received by us transmodernists as an alchemic transcending of the rhetoric language, as a transgression of the persintology towards other dimensions of expression of the spirit which let itself 'contaminated' by the thirst of ideality for the purpose of perfecting the inaugural/ installing gesture. [4]

Just as the signatory of this editorial does not have in his nature to use the polemic tone (especially a rude one, which is used nowadays with unmotivated rudeness in some literary magazines?!), he decently retreats in its anchorite's shell, to elaborate in silence and under the sign of equilibrium, between antitheses his short hymeneutics' paper of the transimaginary.

But what will this minimalist hymeneutic compendium be, taking cover Rabelais style behind the shadow of the incredible virginity of the uncreated poetry? The trace of hymeneality of the word with the idea? The impregnation of the germinal/seminal whiteness of the paper with the arbitrary significations of the letters? The painting-hymen operates as the pure revelator of the essence of a thought and of a discourse defined as images/ representations.

The hymeneutic art is transmodernist par excellence. It in fact indicated (shows us, it being ostension) the fusion, the identity of the two elements of a contradiction/ antinomy to produce – according to the third included hidden logic – the non-contradictory three value triad: A, non-A and T is also A and non-A. [5]

But as long as the hymen illustrates the suspension of differentials, what is there left besides the dream; which is at the same time perception, memory, anticipation (desire), everyone in one another? It is a tragic question, because the dream 'announces the fiction, the pure fictional environment and, at the same time, the perceived and non-perceived presence, image and model, thus image without model, neither image, nor model, a means (milieu) at the middle (au milieu): between, neither/nor; and environment (milieu): element, ether,

medium ensemble'. (The quote is taken from Jacques Derrida's 'Dissemination': the Double meeting, my note IPB). [6]

The hymeneutic art thus prevails from this confusion between present and non-present, together with all indifferences that it dominates throughout all the series of opposites (perception – non-perception; memory/ image; memory/ desire etc.), causes an environmental effect (a medium as a T element, which engulfs simultaneously both terms: a medium element which is maintained between the two terms. 'Important is here the 'between' – considers the same Jacques Derrida - , the interval (l'entre – deux) of the hymen. The hymen fits in between, in the space between desire and fulfillment, between doing and its memory'. But this means (medium) of the 'between' only signals the idea of a centre.

Constantin Noica, our genius philosopher proposes another anti-hegelian term: 'between', which means also 'towards' and 'into'. Thus, 'neither inside', 'nor outside', both one and the other; is a means of 'not being in', understood as 'a being in'; more likely, a type of 'to be in', understood as 'a becoming in'. <<Within>> indicates the hermeneutic piercing within the being, the masterpiece, and expresses an opening towards a closed world, thus a circular one. At its origin, states C. Noica (in "A Word together about the Romanian language') 'between' was more precise than 'in', showing a motion or a state inside a place or within the limits of a time interval. Within the frame of a painting for instance <<within>> brings a splendid transfiguration; it is about the space within which something happens or someone enters, a space which normally would represent more likely the idea of surface. The relation created by the preposition <<within>> is that of intrication, of enciphering, like Eminescu would have said. In the case of a masterpiece: of enciphering in and within a structure; and in the midst of a dynamic system that is to say for a wholeness through which its self-regulation is made. [7]

As a consequence the hymen between (enters) the cave (L'himen entre, dans l'antre). Transferred in the domain of art, it is a consummation of the differentials and it is mistaken with the thing from which it seems to derive; it is the protective screen, the very fine and invisible vail which before the hyster is maintained between the interior and exterior of the masterpiece, as a result, between desire and its fulfillment, that is to say between poienic intention and the obtained poesis. As Derrida very beautifully writes (in op.cit. ibidem) the hymen the tissue on which so many metaphors of the body are written. Thus it is a sign of the equality between ostensiology and hymenology, between the ostensiotic and hymeneutic art is naturally installed. The hymeneutic art is a weave of sign (words and colors) meant to remain suspended between, outside and inside the cave. But nothing is more touched by the sacred, but her, more sealed, tangible and untouched. [8]

Any hymenology thus deals as new science of the masterpieces' weave, with its texture, of a masterpiece as a weave of signs in a composition. [9] The hymen's logic (that is to say of the interval – in Latin vallis – valley, while vallus = stake and inter=between) is the sense's indecisiveness. The hymen takes place only when it doesn't have enough room, when 'indeed' nothing happens, when there is making without violence or violence without a hit, 'or a hit without a hit, a marquee without a marquee (edge) etc., when the vale is torn without being torn' – I quoted the same Derrida from 'The Dissemination' – The Double Meeting.

In a hymeneutic/ hymenologic constellation there enters the mime (with his mimic), the virginity, infantilism, ingenuity, blind belief (un-knowledge), the circular paradise (eventually concentric), the occult, the penetration and the outer shell, the theatre, the hymn, the folds of a weave, the interstitial area, the sacred valley between the two croups of the Parnas (place of the Muses and (non)place of Poetry (ucronic and utopist), the space between the two palisades, the tact that does not turn anything, the song erupting from a tear, the fusion of the forms of pleasure. As acts, news, artistic/ aesthetic/ poetic/ ostensiotic activities, they are inseparable from the value of presence (be it cryptic and/or fanic) [10]: a presence

together with its opposite: the absence as a primary and secondary game, as perpetration and penetration, as making, being, commission and of making to burst, but in a fictional manner, the hymen, the border never crossed, into growing, getting born and showing itself behind, on the doorstep, in front of the gates, the baby/ body/ masterpiece, fiction as it is, transimaginary.

If ostensiotics [11] defines ostension [12] as an art object and a sign-form, aplastic and apictural, inaugural-institutive, the hymeneutics of the imaginal [13] will be art and science of interpretation and will be based on a method called non/transgression. According to the transmodern philosopher Georges Bataille [14] transgression is not the prohibition or denial of the interdiction to "penetrate" / decode a painting, but rather to overcome and expanding it.

The hermeneutist (in this case mandatory for the transhermeneutist) will be drawn between the two worlds: the inner and the outer, the hidden / occult / Hermetic and the visible, manifest their existence as "primordial expression" [15]. Sometimes the picture as an intangible interdiction is violated, but that does not mean he would have ceased to be untouchable. We can even go to the proposition that the prohibition exists precisely to be violated.

"The proposition that - Georges Bataille states - is not, as it seems at first a bet, but a correct statement of a report from some emotions inevitably opposite. Under the impact of negative emotions, we must obey the ban. If emotion is positive, we violate it "The violation committed is not in order to suppress the possibility and sense of the opposed emotion: it is right justification and source".

In the words of Adrian Marino, the doublet interdict / violation is reduced to the unity of the undergoing of the (trans)hermeneutist, which concerns both the immediate sense, literal; clear (transparent – our note) like those obscure, opaque and oscillating. Compared to hymeneutics - ostensiotics is transhermeneutics. That is because it reveals without committing a crime. On the contrary: hymeneutics reveals the / reveal the meaning hidden, forgotten, secret, occult and original primary (original) [16].

In any case, it involved the essence of every hermeneutic postulate is the existence of true significance or meaning, absolutely genuine, clear or opaque. It may not be accessible and readable (so defined and described) than by a proper hermeneutics expertise [17]. Appropriate expertise will be due precisely to this principle of transgression as it is formulated by Georges Bataille in "eroticism", "transgressing the prohibition organized together with an ensemble that defines social life" [18]. "In such times and to a point, one thing is possible here ... transgression beyond transgression purposes without destroying it, a secular world, whose complement it is. Human society is not only labor law. Simultaneously - or success - a profane world and the sacred world up, what are the two complementary forms. The world is that of profane interdictions. Sacred World opens limited transgressions. It's holiday world, sovereigns and gods. "[19]

A god that Friedrich Nietzsche sees at Twilight is namely that of extinction [20] or only in the dark? No, not about dying but about to be hidden from / in the dark (as seed for to auto-generate). Or even to die and to be reborn.

These being written, ostensiotics will remain par excellence the regent of the visible, and hymeneutics the – the regent of the invisible. The domain of the visible: is that of knowledge of the order of denoting: an idea (from the Greek verb meaning to see), a theory (in Greek with the sense of contemplation), evidence (in Latin, evidens – visible, clear, obvious), the research/ introspection (in Latin introspicio, ere, spexi, spectrum – to gaze with attention, to carefully examine, to research) with its synonyms introspection, spectrum, intuition (in Latin intucor, eri, itus sum – to watch, to consider, to take into consideration, to explain/ in German – to light).

For the great philosophic tradition, to know means to see what is created made visible (cognoscible). But if it darkness, can no one see clearly? On the contrary one shall see, but

with the help of…hearing and of….the hammer. When dusk comes one cannot see, one must listen: what happens in the opaque inside of a body. To make philosophy with the hammer for Fr. Nietzsche means to listen to the resonance, to report sentences to the body and at the will of whose 'signs it belongs to'.

Instead of using sight, Nietzsche uses his hearing. The ear, especially if it's fine and practiced, not only allows the perception of what is obvious, visible, lighted, but also what is hidden, obscure "gut". Thanks to sound, the ear can somehow probing inside without light, depth, can reveal what is hidden, latent below what is manifest and what is not subject only indirectly or does not want to say captures the unconscious and the body hidden symptoms .

(Trans) hermeneutics will force them to say aloud what the artist wanted it done and silent.

This hymeneutic method I said - was named by Nietzsche psychology. As reading signs or symptoms I rename it not only semiotics (and what) but introsemiotics. From now on, all ideas, concepts, values (good, truth) and their opposites (bad, false) have no effect in itself, the body is value judgments, and assessments dictated by a particular volition, they are ratings. We believe, like Nietzsche, morals and philosophy that an artist must take on reality, not to recall before it, refuse it, so despise etc. Although often repeated, he will not always be able to escape an inevitable internalization of the sacred.

Incidentally, about the inner sound of objects and beings, Wassily Kandinsky writes [21].

They are those "objects and beings to acquire an intrinsic value and eventually causes an inner sound". Each color has its own sound in its interior. The form itself, be it like a completely abstract and geometric forms, has her own interior sound; It is essentially a spiritual traits that are part of its identity. A color is thus a subjective matter in a wrapper object. Hermeneutics generally and transgressional hymeneutics in particular, will have the attention of the topic (spiritual essence), the inner reality; ostensiotics coating will remain to be investigated objectively form itself, the actual paste composition, exterior reality.

Literature, music and art are areas par excellence of the sound interiority. The word is an interior sound which awakens a vibration in the heart. This pure sound goes first and exerts a direct pressure on the soul, which comes to be submitted to an objectless vibration, a yet more complicated, supersensitive vibration. The most modern musicians (for instance Debussy) present spiritual impressions that they often collect from nature, but turn them into purely musical shapes and in images of the spirit. Of a similar manner the impressionists will explore the interior values of the phenomena. The inner beauty is the beauty obtained through the renunciation required by a superior necessity interior to the mundane beauty. The painters are the researchers of the interiority in the exterior world. Cezanne for instance has raised the still nature to a level at which the object, exteriorly 'dead', come 'alive' on an interior plain [22].

He knew how to imprint the objects that expression of color to be constituted as pure musical notation, but also to include forms to be raised to the rank of mathematical formulas often, sounding abstract, radiating harmony.

Cézanne's goal was to form the subject of a sound carrier interior painting called painting. So that how Henri Matisse also names his masterpieces relying on divine color rendering.

Aspiration towards abstraction and visual arts to inner nature have made them give expression to the creative artist's inner universe. Just like a musician, the painter will be interested in rhythm, mathematical, abstract construction, [23], the repetition tone color, moving the color, it will sink - write the same Kandinsky - "the treasures secret of interiority of his art." [24] with an infinite pleasure: departing from a text to become metatext times transtext or general Arhitext [25].

The Barthesian pleasure yet stipulates that "writing is this: science that pleasures language". "The text of pleasure: that which pleases, fills, gives euphoria; one that comes from culture, not break it, is linked to a comfortable practice of reading. Text of delight: one that puts you in a state of loss, one that discourages (maybe up to a certain boredom), which makes them stagger reasons historical, cultural, psychological, the reader, consistency gestures, values and his recollection crisis put its relationship to language. [26]

The hammer philosophy and Kandinskyan thinking reappears and relates to color as a means to exert direct influence on the soul. "Color is the key. The eye is the hammer. The soul is the piano with many strings. The artist is the hand that either of keyboards makes the adequate human soul vibrate. It is clear therefore that chromatic harmonies cannot be based only on the principle of adequate damage the human soul. This base will be referred to as the inner necessity ". [27]

The principle – we retie a previously left in waiting knot – in which to the term of necessity we propose as equivalence that of immersion and/or transcendence in the sacred. As the sacred is and will be a condition of life and a gate towards death. Adrian Alui Gheorghe has a profitable assertion in this sense. 'Immortality is practically the other side of death. Death is order; un-death is non-submission, it is disorder it is an exit from 'the beauty of death'. Yes, they all agree that immorality is possible, but the transcendence of the human is not the happiest condition to which a human being can aspire to. Just as love is beautiful because it repeats itself, death is exciting just because it proposes another dimension to the being. Christian religion sees death as a gate through which that that passes gets purified' [28].

Internalizing the sacred - Roger Caillois states - is only an attribute of the soul: 'The sacred becomes inwardly and not more than the soul ... not without reason ... under these circumstances use the word sacred in itself outside the religious to designate that something which each devotes what's good in him, which he considers supreme value, worships, and who would need to sacrifice my life.' [29] Art is "that thing" for which every sacrifice and every freedom are always worth to be undertaken. It is under the law of non-transgression as a fundamental method of (trans) hymeneutics mixture of ecstasy and geometry in his own show as a "house of the essence in itself synthetic identity" [30] between spirit and matter. And the principle above formulated / set gives us only if we listen carefully to the fundamental tone, we reflect on it, as representation of belonging to a sign and meaning work pictorial, under a cohesion inalienable equivalent composition / composition [31] as artistic event: event set for simultaneously painter and cohesion in their essential being.

The principle of non-transgression is thus the means from the inside and the outside of the identity and between the inside and outside of it. The only penetration is the painting – ostensiotics is the reflexive one and it has imperious need for the time of thought. Because the painting – a hymen that indicates the fusion, identification, confusion between the making and the body. Between the two, Derrida sums up, there is no difference, but identity, confusion between the present and non-present, between memory and image, which cancels any textual difference between image and work, empty significant and full significant, restraining the to be a weave – mirror. No one will pass by it and it will never be broken. The game of the hymen will be at the same time vicious and/but sacred. Thus as he is neither one nor the other, because nothing happens, and because the hymen remains suspended between, outside and inside the cave' [32].

NOTES:

1. Jean-Jacques Wunenburger: Life of images, in Romanian by Ionel Buse; Cartimpex Publishing, Cluj, 1998, pp 19-33;

2. Basarab Nicolescu: Transdisciplinarity manifesto; trans. by Horia Mihai Vasilescu; Polirom Publishing, 1999, pp 147-152

3. Jean-Paul Sartre: L'imaginaire-phénoménologique Psychologie de l'imagination, Editions Gallimard, 1940 Collection Idées, March 13, 1978, 378 p.

4. Umberto Eco: Joyce poetics; Italian translation and preface by Cornel Mihai Ionescu; Paralela 45 Publishing, Pitesti, 2007, p.90; see the concept of signifying structure and the ostentare (ghost).

5. Basarab Nicolescu, op.cit., P.59;

6. Jacques Derrida: Dissemination; Translation and afterword by Cornel Mihai Ionescu; Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1997, pp. 181-271;

7. Constantin Noica: Word together about speaking Romanian; Eminescu Publishing, Bucharest, 1987; See "Cycle Being", pp. 20-48;

8. Ion Popescu-Bradiceni: Genesis and body; Tome I: Short treaty of ostensiotics and ostensiology; Napoca-Star Publishing, 2010, in integrum;

9. René Huyghe: Dialogue with the visible. Knowing painting; Râpeanu Sanda translation; foreword by Valeriu Râpeanu; Meridiane Publishing, Bucharest, 1981, pp. 218-242;

10. Lucian Blaga - Works (8). Trilogy of Knowledge; Minerva Publishing, Bucharest, 1983, pp. 332-336.

11. See Ion Popescu-Bradiceni: Genesis and body. Tome I. Brief treaty of ostensiotics and ostensiology; Napoca Star Publishing, Cluj-Napoca, 2010, pp.18-164;

12. See Florin Maxa: Ostension. Understanding and acceptance .I. Schleiermacher's Hermeneutics; Limes publishing house, Cluj-Napoca, 2007 in integrum;

13. See in Jacques Derrida: op. cit., Pp.194-300; pp.307-383;

14. founding Sacred College sociology which aims to study social existence in all its forms, Georges Bataille discern the presence of the sacred in it (concern that lies behind "eroticism" in the "inner experience", the "theory of religion", etc. .);

15. See Florin Maxa: Art of the twentieth century between legitimacy and de-legitimating, Pitesti, Parallel 45 Publishing, 2007, p.30;

16. The primary, paramount significance is necessarily hidden since its original condition can only be latent and obscure. It is defined both by a dynamic potential indeterminacy. This does not preclude even involve the essentiality of his status as a fundamental truth, authentic. The field is deeper meanings hidden truths sphere, hermetic, esoteric that only hymeneutics translate them into a proper semantics, exoteric, but relying strictly on appearance ostensiotic. Semantics, it seems, would describe field verbal / nonverbal gave the work as it is observed from outside. Hermeneutics would handle the inner aspect of this world using signs or rather the interior of the speech / non-speech, which looked out, it is presented as a guide to the world of signs;

17. Adrian Marino: Hermeneutics Mircea Eliade; Dacia Publishing, Cluj-Napoca, 1980, p.41;

18. Georges Bataille: Eroticism; Translated from French by Dan Petrescu, Nemira Publishing, 2005, p.76;

19. Ibid, Ibid, pp. 76-79;

20. Friedrich Nietzsche: Twilight of the Gods; text translation, introduction and commentary by Eric Blondel; Romanian translation of Dinu Grama; Header XXPress SRL, Bucharest, 1993;

Wassily Kandinsky 21: Spiritual in Art; Amelia translation and preface by Paul; Meridiane Publishing, Bucharest, 1994, pp. 49-92;

22. See the René Huyghe: op.cit .; "Cézanne Universes", pp.103-105;

23. Ernesto Sabato, in "Essays" (II), translated by Ileana Scipione, Publisher RAO International Publishing Company, 2006 "About abstract art", pp.267-273, believes that

abstract art "would claim one nine transcendence" and that "man seeking intense expression of emotions abstract forms ..."

24. Ibid, Ibid, p.45;

25. ARHITEXT is subject poetic text-field research and literary criticism. Meta-textuality is the commentary, the critical relationship. Arhitextuality is seen as participating in the broader area of trans-textuality or textual transcendence. In this overview, it would be the type most abstract and thus covering the general perception of a text or another, all the general categories, or transcendent - types of language, enunciation modes, genres plastics etc. - To which each single text. (Gérard Genette: Introduction to Arhitext fiction and diction, translation and preface by Ion Pop Publishing House, Bucharest, 1994);

26. Roland Barthes. The pleasure of the text; Marian Papahagi translation; afterword by Ion Pop; Equinox Publishing, Cluj, 1994, pp. 23-24;

Wassily Kandinsky 27: op.cit. p.53;

28. Adrian Alui Gheorghe: Youth without old age and tragic sense of time; Peter Ursache foreword, afterword by Mircea A. Diaconu; Piatra Neamt, Conta, 2004, pp. 234-239;

29. Roger Caillois: Man and sacred, translated by Dan Petrescu; Nemira Publihsing, Bucharest, 2006, pp. 113-166;

30. Alexandru Boboc: Contemporary philosophy. Phenomenology, hermeneutics and ontology. From Brentano Heidegger and Sartre and Nietzsche; Grinta Publishing, Cluj-Napoca, 2006, pp.187-188;

31. See the M.J. Bartos: composition in painting; preface by Pavel Şuşară, Polirom Publishing, Iaşi, 2009, pp.63-70;

32. Jacques Derrida, op.cit.p.217

ON SOME LINGUISTIC PHENOMENA IN THE PRESENT ROMANIAN LANGUAGE

Dumitru Draica
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Contemporary Romanian Language has a series of breaches of the rules of grammar rules they must be respected by all speakers, who feel and think Romanian; expressive means of the language are in constant change, connotative values of Romanian words and phrases are unexpected. In everyday communication, oral and written, are common template a series of phrases, stereotypes, fixed formula, linguistic or lexical cliches to be used, but with caution and only when imposed by a particular context; They are present because of ignorance, the false scholars, the heavy borrowing of foreign words from other languages

Keywords literary language, confusing construction, standard language, expressive language means deviations from the language rules

Noţiuni generale despre limbă

În comunicarea cotidiană comună, orală sau scrisă, limba include sistemul lexical şi gramatical, ea este „un sistem de izoglose verificate într-o activitate lingvistică complexă, care permite vorbirea şi înţelegerea mai multor indivizi, conform unei tradiţii comune de-a lungul istoriei.”[1] Limba nu poate exista fără folosirea neîntreruptă, corectă şi conformă cu unele reguli gramaticale, de către vorbitorii ei, dacă fiecare dintre noi ar folosi o „limbă” proprie, comunicarea nu ar mai fi posibilă, de aceea fiecare membru al comunităţii lingvistice trebuie să cunoască şi să respecte anumite norme de funcţionare a limbii. Limba nu este o realitate independentă de vorbitori, fiecare dintre aceştia este posesorul unei părţi din limbă, ea este considerată un sistem de semne, pentru că la fiecare nivel al său de organizare (fonetică, morfologie, sintaxă, lexic) există unităţi specifice, ce se leagă într-un ansamblu de relaţii specifice.

Limba română este supusă în permanenţă unor schimbări, vorbitorii de limbă română iau contact cu noi realităţi ale vieţii economico-sociale şi politice, ei trebuie să facă faţă tuturor fenomenelor cu care se confruntă limba; folosirea limbii în comunicarea cotidiană orală şi scrisă este o caracteristică a nivelului limbii la un moment dat, aceasta cunoscând în timp, până azi, o serie de modificări, datorate, în primul rând, scriitorilor, oamenilor de ştiinţă, publiciştilor, celor cu o instrucţie aparte. Fără îndoială, mijloacele expresive al limbii sunt nenumărate, conotaţiile cuvintelor româneşti sunt mereu surprinzătoare, toţi cei care scriu şi gândesc româneşte trebuie să se conformeze unor norme literare. Între scriere şi vorbire, între aspectul scris şi oral al limbii actuale sunt unele deosebiri, din cauza faptului că scrierea presupune în mare parte o exprimare corectă, în conformitate cu normele lingvistice actuale, limba scrisă este mult mai „îngrijită” decât limba vorbită, respectă cu mai multă exactitate normele limbii fixate prin tradiţie şi prin uz, în vreme ce în vorbire mai apar greşeli, exprimarea este mai puţin îngrijită, fapt ce atrage după sine comentarii din partea specialiştilor. Cunoaşterea insuficientă a limbii materne, a sensurilor cuvintelor, a valenţelor lor stilistice şi combinatorii generează, de multe ori, chiar greşeli grave, punându-i pe

[1] Eugen Coşeriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995, p. 94.

vorbitori în situaţii dintre cele mai neplăcute, se ajunge la construcţii confuze ce vor afecta într-un fel sau altul comunicarea de zi cu zi.

Despre limba română literară

Limba actuală îşi îndeplineşte pe deplin principala ei funcţie, aceea de comunicare interumană, numai în cazul în care ea corespunde normelor lingvistice privitoare la folosirea corectă a tuturor unităţilor sale, în situaţii concrete de utilizare. În procesul utilizării limbii în realitatea cotidiană se fixează anumite tipuri de îmbinări de cuvinte, propoziţii, sintagme, enunţuri, care vor deveni normă pentru vorbitori, aceştia vor încerca să respecte, în mare parte şi în orice situaţie, normele ortografice şi ortoepice, fonetice, gramaticale şi lexicale, care vizează vorbirea şi scrierea corectă, folosirea celor mai potrivite cuvinte în anumite contexte, accentuarea şi despărţirea lor în silabe…

Într-o primă etapă, normele exprimării culte au fost determinate de tradiţia limbii textelor scrise, a cărţilor bisericeşti răspândite pe întregul teritoriu dacoromân, până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, fiecare provincie românească având contribuţia ei, la fixarea şi stabilirea acestor norme. Vorbitorii de limbă română au avut dintotdeauna conştiinţa unităţii lor de limbă şi de neam şi, chiar dacă au trăit vreme îndelungată în cele trei ţări istorice diferite, ei şi-au păstrat unitatea spirituală şi lingvistică. Cărţile bisericeşti au circulat pe întreg teritoriul românesc, contribuind la stabilirea variantei cultivate a limbii române.

Chiar dacă au existat unele variante dialectale, cărturarii români s-a adresat tuturor românilor, folosind un mod de comunicare aproape unitar, accesibil tuturor credincioşilor ortodocşi, ideea unităţii de limbă şi de neam fiind afirmată şi de învăţaţii laici, din epoca veche.

O a doua etapă a constituirii normelor limbii literare se întinde pe o perioadă de aproape o sută de ani şi este cuprinsă între 1780 şi 1880, când are loc unificarea normelor şi modernizarea limbii române culte, pe baza aplicării unor principii filologice şi estetice ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene, pentru ca după anul 1880 să înceapă o a treia perioadă din evoluţia limbii române literare, care se continuă şi azi. De-acum vorbim de o singură variantă a limbii culte româneşti, cu norme unice fundamentale, datorate unor intelectuali de seamă ai culturii române, acum se urmăreşte şi mai mult perfecţionarea normelor şi cultivarea limbii române literare, iar începând de la sfârşitul secolului al XIX-lea au fost elaborate numeroase gramatici, dicţionare, îndreptare în vederea însuşirii cât mai corecte a limbii noastre. Lingviştii români, scriitorii şi toţi cei interesaţi de fenomenul lingvistic românesc au stabilit în detaliu normele limbii, contribuind prin aceasta la constituirea limbii române standard. Limbajul standard este cel mai apropiat de normă, de regulile limbii date de uzul general, prin care se asigură unitatea, stabilitatea şi folosirea corectă a limbii române, o trăsătură a lui fiind lipsa oricăror elemente expresive în comunicarea cotidiană orală şi scrisă.

Fenomene lingvistice frecvente în comunicarea cotidiană

Expresiile şablon, stereotipiile, formulele fixe, clişeele lexicale ori lingvistice trebuie folosite cât mai rar şi când sunt impuse de un anumit context; există domenii ale limbii în care ele sunt folosite frecvent, sunt cerute de necesitatea unei exprimări concise, clare, precise, ca în cazul stilului administrativ-oficial (*subsemnatul, prin prezenta, respectuos vă rog…*) sau ştiinţific, datorită rigorii demonstraţiei (*În urma cercetării fenomenelor în laborator…, în urma analizelor efectuate de către specialiştii noştri, desprindem concluzia că…, putem afirma următoarele…*).

Învăţământul reprezintă pentru cei tineri, elevi şi studenţi, contactul nemijlocit cu lumea, cu realitatea înconjurătoare, cu limba română literară, şcoala este o etapă importantă în dezvoltarea personalităţii acestora, acum ei îşi îmbogăţesc şi dezvoltă lexicul, îşi completează şi nuanţează gramatica, deprind normele ortoepice şi ortografice.

Sunt frecvente, însă, în limbajul celor tineri şi unele fenomene negative, de exemplu, în cazul elevilor din ciclul primar: diftongul iniţial *ie-*, din pronunţarea corectă, conform

principiului etimologic, este înlocuit cu *e-*, conform scrierii (*eu, el, eram, erai, este, eraţi…)* sau pronunţarea *cs* în loc de *gz* a literei *x (examen, exemplu, egzil…).*

În clasele de gimnaziu, apar greşeli în privinţa construirii genitivului (*lui prietena, lui Ana*…, în loc de: *prietenei, Anei…)* sau a întrebuinţării relativului *care (Caietul care l-am luat*…, *Întrebarea care am pus-o*…, în loc de: *Caietul pe care…, Întrebarea pe care…).* Acum se îmbogăţeşte continuu, într-un ritm susţinut, lexicul elevilor şi sub influenţa manualelor şcolare, a lecturilor la clasă dar, mai ales, datorită lecturilor particulare; din păcate o tendinţă tot mai des întâlnită este şi asimilarea unor cuvinte şi expresii argotice (*mişto, miştocar, gagiu, gagică*…), a unora străine, neadaptate sistemul limbii noastre (*ciao, by-by, OK…)* sau a unor cuvinte trunchiate (*dirul, dira, mate, geogra, profu, profa…).*

Aceste cuvinte şi expresii frecvente în limbajul tinerilor încearcă să marcheze teribilismul şi nonconformismul vârstei, intenţia lor de a-i şoca pe cei din jur şi care, din fericire, sunt trecătoare, însă pot lăsa urme în comunicarea viitoare, dacă tinerii nu vor continua să-şi îmbogăţească şi să-şi actualizeze bagajul lexical, prin lecturi diverse şi continue. Însuşirea corectă a normelor exprimării şi scrierii literare, adoptarea acelor cuvinte, expresii, sintagme potrivite limbii române literare, atitudinea autocritică faţă de întrebuinţarea neconformă în exprimare a multor cuvinte, vor fi, peste ani, o probă a maturizării intelectului şi comportamentului tinerilor.

În zilele noastre, din păcate, asistăm cu deosebire în stilul publicistic, la încălcarea normelor limbii fixate cu atâta trudă în secolele trecute, întâlnim o serie de abateri datorate ignoranţei, falsei erudiţii. O cauză ar fi şi împrumutul masiv de anglicisme şi americanisme, neadaptate suficient la sistemul fonologic şi ortografic al limbii noastre.

Stereotipia lingvistică

O exprimare corectă din punct de vedere ortografic, ortoepic, gramatical, sintactic, lexical sau al semnelor de punctuaţie nu este întotdeauna corectă şi sub aspectul stilului. Unul dintre fenomenele negative cu repercusiuni grave asupra expresivităţii exprimării este ***stereotipia lingvistică*** („faptul de a se repeta ceva, de a fi mereu acelaşi”),[2] urmând adesea abateri de la normele limbii române literare. Fiecare varietate stilistică a limbii presupune o terminologie specifică şi unele particularităţi sintactice, în funcţie de scopul şi modalitatea comunicării. Stilul administrativ, cel beletristic, chiar şi stilul ştiinţific folosesc *formule stereotipe* cerute de rigoarea unei demonstraţii care face obiectul dezbaterii.

Stereotipia lingvistică, numită şi *construcţie fixă,* este impusă de nevoile interne ale comunicării în cadrul variantelor stilistice, fenomenul de stereotipie este întâlnit la nivel morfologic, sintactic şi lexical, prin reluarea frecventă a unui timp sau mod verbal, a unor cuvinte şi îmbinări de cuvinte sau a unui grad de comparaţie... Formulările stereotipe, repetiţiile supărătoare scad, de cele mai multe ori, sau anulează valoarea comunicării unor tineri, şi nu numai (*tu, zice, ştii, nu-i aşa, să mor eu, pe cuvânt…).*

Clişee lexicale şi lingvistice

Alături de stereotipii, întâlnim şi alte îmbinări de cuvinte cu caracter fix, care, repetându-se exagerat, duc la formulări inexpresive, monotone, aceste construcţii sunt numite ***clişee lingvistice (***„formulă fixă, expresie banalizată din cauza repetării excesive”)[3]**, *Clişeele lingvistice*** au o sferă largă şi variată de întrebuinţare, aparţin unor stiluri diferite, dar şi limbajului popular uzual, şcolar, sportiv, cazon…, avându-şi originea într-un anumit stil funcţional al limbii, din păcate, ele sunt frecvente şi în limbajul uzual, în contexte inadecvate sau pleonastice.

Unităţile devenite ***clişee lexicale*** sunt numeroase în limbă: *a descrie, a prezenta, a zugrăvi, a se axa, a grăi, a vieţui, a (se) referi, privind, major, nivel, valenţă, drumeţie,*

[2] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 1020
[3] *op. cit.*, p. 187.

ospeţie, înalt, fericit, evident, bunăoară, realmente, punct, omonim, lauri, exclusiv, tonic, jalon, activitate, problemă… (chestiuni majore, probleme majore, teme majore, răspunderi majore, funcţie majoră…).

Şi combinaţiile de cuvinte devenite ***clişee lingvistice*** sunt multe: *Ceahlăul literaturii, Luceafărul poeziei, bardul de la Mirceşti, poetul ţărănimii, scor confortabil, dominare copioasă, în asentimentul, în cadrul, în principal, în timp, în contextul, în exclusivitate, la modul, la concret, la rece, la întâmplare, pe undeva, pe parcurs, de calitate, de regulă, pe mai departe, pe cale de, creator de frumos, trecere în revistă, voi fi scurt, a pune în lumină, a fi în măsură, din punct de vedere, în adevăratul înţeles al cuvântului, în această odine de idei…*

În limba română actuală întâlnim în comunicare numeroase ***clişee lexicale*** (repetarea unor cuvinte) sau ***clişee lingvistice*** (repetarea unor construcţii şi expresii), care apar din cauza necunoaşterii corecte a resurselor expresivele limbii, mai ales în domeniul lexicului, din cauza grabei şi comodităţii în exprimare sau se datorează preferinţei vorbitorilor pentru anumite cuvinte rare, la modă.

Clişeele lingvistice apar şi în limbajul comun dar şi în publicistică: *în cadrul, la ora actuală, în principal, o problemă…,* unele sunt folosite din dorinţa de exprimare deosebită, aleasă, pentru a impresiona, este cazul unor neologisme folosite prea des sau în contexte neadecvate: *major, a se referi, a se axa, ancorare…*

Prezenţa acestor ***clişee*** nu este necesară şi nici justificată în limbă, căci dau naştere unor formulări monotone, lipsite de relief sau chiar rizibile, folosite într-un context ele nu ajută la înţelegerea ideilor, fiind în acelaşi timp şi o dovadă a ignoranţei vorbitorilor, a inculturii şi superficialităţii lor. (vezi I. L. Caragiale: *monşer, mă-nţelegi, care poţi pentru ca să zici, te-apucă groaza, stimabile, aveţi puţintică răbdare, parol, curat…).*

Acceptate în comunicarea cotidiană sunt şi unele ***formule de expresie convenţionale,*** impuse prin uzul îndelungat al colectivităţii, fiind admise ca atare, şi care sunt reluate în cazuri speciale, la începutul sau la sfârşitul unei cuvântări (*Stimaţi, dragi colegi…, Dragii mei, dragul eu…, Cu bine, te pup, te îmbrăţişăm…)* sau ale unui basm *(A fost odată ca niciodată…, Ş-am încălecat pe-o roată Şi v-am spus povestea toată…).*

Anacolutul

În *GLR,* ***anacolutul*** este definit ca „un fenomen sintactic de discontinuitate în construcţia propoziţiei sau a frazei, o deviere de la normele sintaxei literare, specifică limbii populare şi familiare, mai ales variantei orale”.[4] ***Anacolutul*** nu este doar o problemă gramaticală, ci şi una care priveşte cultivarea limbii, evitarea lui, pe cât posibil, duce la sporirea clarităţii şi corectitudinii construcţiilor în limba română, fiind o preocupare a tuturor vorbitorilor ei. Anacolutul este o abatere de la normele literare ale sintaxei, o greşeală generată de lipsa de continuitate gramaticală între începutul şi sfârşitul unei unităţi logico-sintactice, discontinuitatea comunicării având mai multe cauze:

- intercalarea în mijlocul unităţii sintactice a unor sintagme duce la întreruperea legăturii gramaticale între membrii propoziţiei („Nu ştiu alţii cum sunt, dar *eu,* când mă gândesc la locul naşterii mele…, parcă-*mi saltă* şi acum inima de bucurie!” – I. Creangă);

- imposibilitatea ca un cuvânt să aibă simultan două forme gramaticale, deşi împlineşte două funcţii sintactice („*Cine* tot vorbeşte, lucrul nu-i sporeşte” - Folclor);

- în poezie, apare datorită necesităţii de a respecta unele particularităţi prozodice ale versurilor („Căci *Dumnezeu*, păşind apropiat, *Îi* vezi lăsată umbra printre boi” - T. Arghezi – „*El* iar, privind de săptămâni, *Îi* cade dragă fata” – M. Eminescu).

Cea mai des întâlnită substituţie de cazuri, în situaţia anacolutului, este cea a nominativului („*Moşneagul,* când a văzut-o, *i* s-au umplut ochii de lacrimi” - I. Creangă).

[4] *Gramatica limbii române,* vol. II, *Enunţul,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005, p. 743

Tautologia

În limba română, ***tautologia*** („fenomen sintactic care constă din repetarea unor cuvinte cu acelaşi sens, dar cu funcţiuni diferite”[5], din fr. *tautologie,* cf. gr. *tautos*, „acelaşi” şi *logos,* „cuvânt”) este definită ca o repetiţie de tip special, ce constă în repetarea unei părţi de propoziţie sau a unei propoziţii prin aceleaşi cuinte şi cu acelaşi înţeles, dar cu funcţii sintactice diferite („Şi *frica – frică,* dar *omul – om*” – B. Şt. Delavrancea; „De *harnică, harnică,* n-are cum fi” – B. Şt. Delavrancea; „În sfârşit, *facem* noi ce *facem*…” – Ion Creangă).

În unele situaţii, se repetă inutil aceleaşi idei (*Existenţa* este ceea ce *există*), în alte cazuri elementul repetat comunică afectiv unele informaţii necesare sau intensifică un anumit sens, în această situaţie tautologie este văzută ca figură de stil („*Omul* e *om” – „Cuvântul* este *cuvânt” – Vorba* e *vorbă” – „Copilul* e *copil”...).*

Într-o propoziţie, între termenii tautologiei se poate stabili un raport între:

- subiect şi nume predicativ („*Prostul* tot *prost* rămâne”);
- complement şi nume predicativ *(„De părăsită*, tot *părăsită* era ea*...”* – C. Hogaş);

În frază, termenii tautologiei pot fi în raport de:

- subordonare subiectivă („Domnule, *nevasta* trebuie să fie *nevastă*…” – Camil Petrescu);
- predicativă („Până acum, toate *sunt* cum *sunt*…” – Petre Ispirescu);
- completivă directă („Şi mai *fac* ce *fac* de mult…” – Mihai Eminescu);
- subordonată circumstanţială de timp („Năiţă, ştii bine că atunci când spun o *vorbă, vorbă* să fie” – Marin Preda);
- modală („Cu spânul tot *am dus-o,* cum *am dus-o*…” – I. Creangă);
- finală (*Vorbeşte* ca să *vorbească*);
- concesivă („*Mama* că-i *mamă*, şi tot nu-i iert nimic” – Cezar Petrescu).

Rolul ***tautologiei*** în comunicare este de a reliefa calităţi, acţiuni, construcţia tautologică subliniază, de regulă, primul termen, printr-o comparaţie subînţeleasă sau exprimată , su prin exclusivitate (*Laşul* tot *laş* rămâne; Aici când *plouă, plouă*). Ca figură a repetiţiei, ***tautologia*** prelungeşte sau intensifică o acţiune („*Şede* el cât *şede*…” – I. Creangă; „Dacă *am văzut* şi *am văzut*…” – B. Şt. Delavrancea). Partea care se repetă într-o construcţie tautologică se introduce, de regulă, prin: *cât, ce, cum, şi, tot*…, ca un ecou al primului termen, ca o echivalare simetrică a acestuia.

Tautologiile primesc sensuri figurate, valori afective bogate, ele sunt întâlnite des în vorbirea obişnuită pentru a întări o idee sau pentru a diversifica sensul acesteia (Sunt *oameni* şi *oameni*; „Nu e *frumos* ce e *frumos,* ci e *frumos* ce-mi place mie” – Proverb; „*Dealu*-i *deal* şi *valea-i vale*…” – Folclor).

Tautologiile stilistice sunt frecvente în fabule („Un *bou* ca toţi *boii*, puţin la simţire…” – Gr. Alexandrescu; „Erai şi tu o *gâscă,* ca *gâştele,* mă rog…” – T. Arghezi); ***tautologia*** este prezentă şi în creaţiile marilor noştri scriitori („*Zică* toţi ce vor să *zică, treacă*-n lume cine-o *trece*” – M. Eminescu; „Cât e *zare* de *zărit*, Între nord şi răsărit” – Vasile Alecsandri).

Cu efecte stilistice deosebite, este întrebuinţată tautologia pentru exprimarea superlativului absolut („Şi în sfârşit, urmaşul lui Prometeu, el, omul, A prins şi *taina* mare, a *tainelor*, atomul” – T. Arghezi).

Tautologia nu este doar o problemă gramaticală, ci şi una care priveşte cultivarea şi corectitudinea limbii, unele tautologii sunt acceptate în comunicare, altele trebuie evitate, pentru a da exprimării claritate şi corectitudine. Vorbitorii de limbă română trebuie să deosebească tautologia stilistică de greşelile în exprimare,care apar, în cazul tautologiei, din dorinţa de a reliefa o idee prin cuvinte cu valoare augmentativă (Am *văzut* ce-am *văzut;*

[5] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Buc., Ed. Univers Enc., 1996, p. 1072

Învăţătura este ce se *învaţă; Prietenii* tot *prieteni* rămân...*)*. Dacă repetăm un cuvânt cu acelaşi înţeles, nemodificat, el îşi pierde funcţia de determinat şi nu ajută deloc la creşterea expresivităţii, apar imperfecţiunile de exprimare, înrudite cu pleonasmul, şi care trădează ignoranţa, neglijenţa, grija pentru o exprimare corectă. ***Tautologia*** nu se confundă cu pleonasmul, acesta înseamnă adăugarea superfluă a unui cuvânt, în vreme ce tautologia este repetarea aceluiaşi cuvânt sau a aceleiaşi expresii, ambele trebuie eliminate din comunicare întrucât reprezintă abateri de la normele limbii române literare actuale.

Vorbitorii de limbă română trebuie să aibă, însă, permanent în vedere o comunicare inedită, clară, expresivă prin care să dea glas unor sentimente, idei, gânduri alese, într-un mod cât mai corect, conform cu normele limbii literare, trebuie să cunoască formele de manifestare a limbii, resursele ei expresive deosebit de bogate.

Bibliografie

Livius Petru Bercea, *Anacolutul,* în „Limba şi literatura română”, Anul XIV, nr. 2, Bucureşti, 1985, pp. 6-8

Ion Dănăilă, *Câteva clişee lingvistice,* în „LR”, IX, 1960, nr. 5, pp. 79-84

Dicţionarul explicativ al limbii române, Ediţia a II-a, Buc., Ed. Univers Enciclopedic, 1996

Stelian Dumistrăcel, *Până-n pânzele albe. Expresii româneşti*, Ediţia a II - a, Iaşi, Institutul European, 2001

Ion Gheţie, *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978

Gramatica limbii române, vol. II, *Enunţul*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005

Iorgu Iordan, *Limba literară*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1977

Enache Mîndrescu, *Tautologia*, în „Limba şi literatura română”, anul XVII, nr. 1, Bucureşti, 1988, pp. 9-12

Valeria Guţu Romalo, *Corectitudine şi greşeală (Limba română de azi)*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.

Domniţa Tomescu, *Anacolutul*, în *GLR, vol. II, Enunţul*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005, pg. 743-747

TECNICHE DI MANIPOLAZIONE LINGUISTICA

Mirela Aioane
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The article presents some collateral, implicit aspects which exist inside the communication act, precisely referring to linguistic manipulation techniques, by revealing its persuation purposes, the inherent psychological implications, techniques currently used in votes touting, in commercial advertising as well as in every day oral communication.
We will review different types of communication: cooperative, competitive, aggressive communication.
The purpose of votes touting is to persuade, to ultimately influence the electors' behaviour and to make them fulfill an act, an action: voting a certain political party or a certain political candidate. Communicative behaviour such as: lies, flattery, hypocrisy are meant to determine the electors to share certain common ideas in the elections campaign. The phenomenon of manipulating electors is explicit in the persuation mechanism; but it is implicit in the political vote touting, in masking the real intentions.
In the latter part of the article, we analyse some recent elections manifestoes (2001-2014), used in elections campaigns in Italy or Romania, in order to illustrate the way language and image become strategic instruments to control the electors by the way they act upon the electors' emotions and how votes touting becomes, practically, political marketing.

Keywords: linguistic manipulation, political communication, touting for votes, persuasion

Ci proponiamo di esaminare alcuni aspetti collaterali, impliciti, presenti nell'atto comunicativo, con riferimento preciso alle tecniche di manipolazione linguistica, ai suoi scopi persuasivi e ai suoi effetti psicologici, tecniche usate nella pubblicità elettorale, ma anche nelle interazioni verbali quotidiane[1].

Si comunica in vari modi sin dalla nascita per soddisfare i bisogni elementari; comunichiamo per esprimere le nostre idee, i nostri sentimenti, le paure, i timori, le angosce, le speranze, le nostre passioni amorose o le nostre idee politiche; comunichiamo per trasmettere informazioni in campo lavorativo, per trasmettere la nostra esperienza, per meglio realizzare i nostri progetti. In altri termini, si deve necessariamente comunicare per uscire dall'isolamento, entrare in contatto con altri individui o compiere le più importanti attività richieste dalla vita quotidiana. La capacità di comunicare, cioè di "mettere in comune le conoscenze" viene presentata come la chiave del successo, inglobando in sé la parola, l'immagine, il suono, la gestualità, l'evoluzione tecnologica e i costumi. Una corretta ed efficace comunicazione di tipo cooperativistico è essenziale ai fini della pacifica convivenza e della proficua collaborazione tra i singoli individui. Al contrario, una cattiva comunicazione può essere causa di eventi negativi più o meno gravi e, talvolta, anche tragici. La conversazione tra gli individui non segue sempre il criterio della cooperazione tra i partecipanti all'atto comunicativo; ci sono anche interazioni verbali competitive e aggressive.

[1] La manipolazione è presente anche nella pubblicità commerciale, ma questo argomento molto ampio sarà trattato in un altro nostro articolo

Nonostante l'infinita varietà dei messaggi che le persone si scambiano quotidianamente, è possibile individuare gli elementi essenziali dell'atto comunicativo.

Roman Jakobson, il linguista russo, espose per la prima volta durante un convegno tenuto presso l'Università dell'Indiana nel 1958, un convegno ormai diventato storico proprio per l'enorme fortuna avuta dal suo modello di comunicazione linguistica: "*Il mittente invia un messaggio al destinatario. Per essere operante, il messaggio richiede in primo luogo il riferimento a un contesto (...) che possa essere afferrato dal destinatario (...); in secondo luogo esige un codice interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente e al destinatario (...); in fine, un contatto, un canale fisico e una connessione psicologica fra il mittente e il destinatario, che consenta loro di stabilire e di mantenere la comunicazione*"[2].
Data per scontata la connessione psicologica tra il mittente e il destinatario, la loro concorde volontà di realizzare una comunicazione, i fattori essenziali dell'atto comunicativo restano sei e possono essere schematizzati come segue[3]:

contesto
mittente messaggio destinatario
canale
codice

Di queste sei funzioni nessuna può monopolizzare il messaggio ed escludere le altre; nel linguaggio pubblicitario le funzioni quasi costantemente dominanti sono quella conativa e quella emotiva.

Dal punto di vista pragmalinguistico, ci sono anche altri fattori che possono influire sulla comunicazione: il rumore, la ridondanza, il feed-back, la reazione del destinatario che consente al mittente di controllare, di correggere o precisare ulteriormente il proprio messaggio.

Grice identifica quattro massime conversazionali o principi generali, che nell'insieme esprimono un principio di cooperazione generale[4]. I principi sono formulati così: 1. *Il principio della cooperazione*: formula il tuo contributo così come è richiesto, al momento opportuno, per lo scopo o l'orientamento della conversazione. 2. *La massima della qualità***:** cerca di portare un vero contributo alla conversazione: a. non affermare ciò che credi di essere falso; b. non affermare ciò per cui non hai prove adeguate. 3. *La massima della quantità*: 1. da' un contributo tanto informativo quanto richiesto (per gli scopi della conversazione); b. non dare un contributo più informativo del necessario. 3. *La massima della relazione:* sii pertinente. 4. *La massima del modo*: sii perspicuo: 1. evita di esprimerti con oscurità; 2. evita di essere ambiguo; 3. sii breve; 4. sii ordinato nell'esposizione.

Queste massime conversazionali specificano che cosa devono fare i partecipanti per conversare nel modo più efficiente, razionale e cooperativo possibile. I parlanti dovrebbero parlare con sincerità, chiarezza e pertinenza, fornendo una quantità sufficiente di informazioni.

[2] Roman Jakobson, *Saggio di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p.186
[3] Il mittente – quello che produce un messaggio, il destinatario – quello a cui è indirizzato il messaggio; il messaggio – l'informazione che il mittente vuole trasmettere; il contesto – l'elemento della realtà circostante al quale l'emittente si riferisce; il codice – l'insieme dei segni e delle regole attraverso i quali si formula il messaggio; il canale – il mezzo fisico che permette a trasmissione del messaggio dal mittente al destinatario.
[4] St. C. Levinson, *La Pragmatica*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 113

Si deve aggiungere qui anche "il decalogo" della conversazione proposto da Jack H. Pollack[5]:

➔ Ascolta con attenzione; 2. Proponi argomenti che possono suscitare l'interesse dell'interlocutore; 3. Evita i dettagli noiosi; 4. Evita i discorsi banali; 5. Sii chiaro; 6. Fa' delle domande con sincerità; 7. Dimostra tatto nelle dispute conversazionali; 8. Rifletti prima di interrompere; 9. Sviluppa un atteggiamento tollerante; 10. Sii generoso nel fare considerazioni.

In realtà, nessuno parla in questo modo. Queste norme non sono sempre seguite alla lettera da chi parla. Le implicazioni conversazionali possono essere generate o rispettando le massime convenzionali, o anzi, rifiutando di seguire una massima. "Più volte si è sottolineato come la questione dell'interpretazione del comportamento linguistico dei nostri interlocutori si leghi indissolubilmente a quella dell'interpretazione del loro comportamento in generale [...]."[6] Sono possibili diversi atteggiamenti in relazione al principio di cooperazione e alle massime[7]:

★ Il parlante può conformarsi al principio e alle massime.

★ Il parlante può violare una massima, ad esempio per mentire o ingannare l'interlocutore.

★ Il parlante può scegliere di uscire dal raggio d'azione di una massima, manifestando la decisione di non cooperare.

Ad esempio, alla domanda di Luigi: *Antonia e Luca sono insieme?* Carla risponde: *Le mie labbra sono sigillate*[8], violando in modo manifesto la prima massima di quantità. Può accadere che due massime entrino in conflitto fra loro. Ad esempio, alla domanda di Luigi *Dove abita Antonia?,* Carla risponde: *Da qualche parte nel sud della Francia*[9]. Luigi deve supporre un conflitto tra la massima di quantità (che imporrebbe a Carla di essere più specifica) e la massima di qualità (che le impone di dire solo cose per cui ha prove adeguate), e concludere che Carla non sa in quale città del sud della Francia abita Antonia.

L'atteggiamento più interessante che un parlante può assumere nei confronti di una massima è quello di sfruttarla per particolari scopi comunicativi. Grice chiama queste utilizzazioni "oltraggi" o "sfruttamenti" delle massime[10].

Ad esempio, l'enunciato *Gli uomini sono uomini* è un caso di sfruttamento della prima massima di quantità (di dare un contributo informativo alla conversazione). Il potere informativo a livello di ciò che viene letteralmente detto è nullo. Evidentemente, il parlante vuole in realtà comunicare più di quanto non lo esprime letteralmente, e cioè che gli uomini possono essere insensibili, misogini, o assetati di potere o infantili ecc.

[5] Jack H. Pollack, apud Gheorghe – Ilie Fârte, *Comunicarea – o abordare praxiologică*, Iasi, Casa Ed. Demiurg, 2004, pp. 124 - 125
[6] Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p.99
[7] Claudia Bianchi, op.cit. pp. 78 - 79
[8] Idem, p. 79
[9] Ibidem, p. 79
[10] St. C. Levinson, op. cit., p. 120

Come esempio di violazione della massima di qualità (che richiede sincerità nel formulare un enunciato) sarebbe l'enunciato *Che bel tempo*! proferito durante un forte temporale. In questo caso il destinatario può ipotizzare un'intenzione ironica da parte del parlante.

Un esempio di trasgressione della massima di relazione che chiede di essere pertinenti, è il seguente dialogo:

Carla: Antonia è diventata una balena.

Luigi: Bel tempo, vero?

L'enunciato di Luigi può implicare nelle circostanza adatte, "stai attenta, Antonia è dietro di te".

Grice[11] nota che è difficile trovare sfruttamenti di questa massima; è difficile formulare risposte che possano essere interpretate come non pertinenti.

Come esempio di sfruttamento della massima di modo, si possono confrontare gli enunciati:

Francesca ha emesso una serie di suoni corrispondenti alla canzone "Strani amori".

Francesca ha cantato "Strani amori".

In alcuni casi i parlanti possono usare diverse espressioni, quali: *per quel che ne so, come sai, tra parentesi, a proposito* ecc. per segnalare che una massima conversazionale viene violata.[12]

Vogliamo essere ascoltati e non solo informati, dobbiamo concretizzare, capire, spiegare e appropriarci la strategia comunicazionale, le nuove "regole" di ascolto e di parlato e i meccanismi di influenzamento. Tutti gli atti linguistici sono atti di influenzamento che cercano di modificare gli scopi dell'ascoltatore, sono, di conseguenza, atti di "adesione" dalla parte dell'ascoltatore alla volontà del parlante. Tuttavia nel caso degli allarmi, per esempio, quando uno grida "Al fuoco! Fuggite!" vuole influenzare l'altro e farlo scappare, ma non per "adesione" alla sua volontà.[13] Tuttavia, quasi ogni parola è una prova di influenzamento dell'altro. Gli studi pragmalinguistici più recenti abbandonano il vecchio modello del mittente – ricettore, mettendo in risalto l'esistenza di una "forza della parola" o di una "induzione" che fanno parte delle caratteristiche psicologiche del parlante e offrono un'analisi più estesa della comunicazione[14]. Si prende in considerazione "la situazione comunicativa", gli elementi che compongono la situazione e le modalità per cui il protagonista manipola questi elementi per cambiare a suo favore la situazione – senza pressioni – e per far apparire come naturale, normale, il senso della parola usata. Il fondamentale problema dell'interazione sociale è quello di come influenzare gli altri e i meccanismi di questo processo appaiono chiaramente nei messaggi pubblicitari ed elettorali il cui scopo è persuadere: influenzare il comportamento dell'altro, determinarlo a comprare il prodotto reclamizzato o a votare un candidato politico.[15] Per raggiungere questi scopi, molto

[11] H.P. Grice apud St. C. Levinson, *op. cit*., p. 122

[12] Cfr. *Limbajul colocvial in spatiul romanic. Studiu pragmalingvistic diacronic si sincronic,* Iasi, Cermi, 2008 (antologie coordonata de Mirela Aioane) pp. 217-265

[13] Franca, Orletti, *Fra conversazione e discorso*, Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994, p.151

[14] Riccardo Armani, Giovanna Domestico e Marcella Peviani, 2000: *L'taliano attuale*, Napoli, Loffredo Editore, p. 37

[15] Dobbiamo fare una distinzione tra **convincere** e **persuadere**, partendo dall'etimologia di questi due verbi: **convinctio** deriva dal verbo **vinco** (vincere) + il prefisso **con** che contiene in sé l'idea di qualcosa di completo e definitivo; invece, **persuasio** proviene dal vebo **suadeo, suadere** (consigliare) + il prefisso **per** che implica l'idea di compimento (cfr. Camelia

spesso si ricorre all'inganno[16], una forma di comportamento comunicativo che, in realtà, evita la comunicazione vera e propria. Nei rapporti sociali comuni si usano frequentemente le bugie, le adulazioni, le ipocrisie con lo scopo di influenzare l'altro a condividere le proprie idee.

La distinzione tra *persuasione* e *propaganda* potrebbe essere spiegata in base alla maniera in cui vengono soddisfatti gli interessi e i desideri degli interlocutori. Generalmente, la propaganda promuove una ideologia particolare e a volte può anche ledere gli interessi di una parte del pubblico, e di conseguenza, viene associata al fenomeno della manipolazione, intesa quale meccanismo di influenzamento degli atteggiamenti, dei comportamenti, delle idee della popolazione votante. La manipolazione presuppone la dissimulazione delle intenzioni, lasciando intendere l'impressione della libertà di azione; nella persuasione, invece, l'intenzione appare esplicita.

Il linguaggio è il meccanismo strategico di potere con cui controllare gli individui. Ogni comunicazione diventa comunicazione di marketing per vendere qualcosa, per ottenere profitto (politico, spirituale, culturale o materiale).

Presentiamo in seguito una breve storia del manifesto politico italiano per poter analizzare alcuni manifesti elettorali di uso recente: in Italia, anche se le campagne elettorali sono ormai dominate dalla televisione (con la partecipazione del candidato ai talk show, a dibattiti, a programmi di approfondimento o persino, di intrattenimento), il manifesto politico continua a essere un mezzo importante per la propaganda elettorale perché riesce ancora a garantire effetti considerevoli per l'impatto visivo e per la sua accessibilità. Per esempio, i primi manifesti della Democrazia Cristiana contenevano simboli religiosi cattolici: un caso era quello di una contadina con un bambino in braccio che evocava l'immagine della Vergine Maria con il bambino Gesù. Al polo opposto, il Partito Comunista presentava nei suoi manifesti del 1946, donne sensuali, simbolo di emancipazione femminile.[17] Più tardi, nel 1953, sui manifesti della Democrazia Cristiana apparve una donna magra, elegante, alta che prese il posto della vergine con il bambino. Il Partito Comunista Italiano usava caricature che simboleggiavano il contesto italiano del tempo e che ridicolizzavano l'avversario politico. Nel 1956 si diventò vigente una legge per regolamentare l'uso dei manifesti politici: si indicavano i posti adatti per l'affissione e le loro dimensioni (70 cm x 100 cm). Alle elezioni del 1963 apparve un'innovazione: l'uso dello slogan, accanto a immagini, simili a quelle della pubblicità commerciale e si può parlare ormai della presenza di tecniche di marketing nelle campagne elettorali. Il poster ritrova la sua posizione tradizionale negli anni '70, in occasione del referendum sul divorzio ed ebbe grande successo per la trasmissione di emozioni tramite immagini, portatrici di potere persuasivo. Negli anni '80, il personalismo introdotto nella politica internazionale da personaggi quali Margaret Thatcher e François Mitterand determinò i partiti

---

Mihaela Cmeciu, *Strategii persuasive in discursul politic*, Universitas XXI, 2005, Iaşi, pp.22-23) quindi, **determinare a fare (convincere)** e **determinare a credere** (persuadere).

[16] "Non ti far niuno scrupolo di mentire, ma quella menzogna, bada bene, bisogna che tu vada ripetendo in tempo breve per due, tre, financo quattro volte e più di modo che, al fine, nelli orecchi di chi ti ascolta il falso si sarà trasformato in verità". (Niccolo Macchiavelli, *Il Principe*, Milano, Casa editrice Italiana, 1864, p.80)

[17] G., Mazzoleni, *La comunicazione politica*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 154

italiani (e possiamo aggiungere anche il Partito Comunista Romeno) a raffigurare sui manifesti politici le foto ingrandite dei leader politici.[18]

Un messaggio, in generale, un discorso politico, un manifesto elettorale possono essere costruiti su criteri di esclusività, ma anche sul principio dell'accessibilità generale.

Un esempio interessante ci è stato offerto nella campagna elettorale presidenziale del novembre 2014 per determinare i romeni a votare il candidato Victor Ponta. È stata sfruttata al massimo la sua principale attività sociale degli ultimi anni, quella di aumentare le pensioni. E siccome i pensionati sono numerosi e di conseguenza costituiscono una categoria che potrebbe fornire un numero importante di voti, i manifesti pubblicitari, molto imponenti, grandi, colorati, con la foto ingrandita del candidato e a sinistra, in basso della foto, un lembo di una *ie*, contenevano questo interessante messaggio: "*Doar* Ponta protejează pensiile"; la presenza dell'avverbio "doar", (soltanto), è stata sufficiente per destare l'interesse e chiedere l'adesione; serviva evidenziare la differenza tra i candidati nella campagna presidenziale.

La strategia anteriore era soltanto basata sullo scopo di impressionareil pubblico votante, per esempio nelle campagne elettorali televisive, usando la propria superiorità culturale, secondo l'affermazione del linguista Benvenuto Terracini : "Tutti sanno il fascino che hanno per il volgo le parole difficili: non le intende, ma sono di moda, piene di possibilità impensate, quindi tanto più attraenti, quanto avvolte nella nebbia"[19], ma oggi si preferiscono i registri informali e le espressioni comprensibili che possano attivare nei destinatari una specie di rispecchiamento efficace per farli aderire alle proprie convinzioni. Si arriva di conseguenza al declino del politichese con il richiamo ai valori largamente condivisi, privi di qualsiasi potere informativo e facendo anche uso di un'altra strategia: l'invettiva personale, l'attacco, trucchi presenti in tutte le campagne elettorali europee, diventati veri modelli da seguire:

"Noi stiamo con la maggioranza delle donne e degli uomini di questo Paese. Con chi ha bisogno. Con chi chiede sicurezza, certezza per il domani. Con chi ha famiglia da tirar su, un futuro da costruire per i propri figli, anziani o malati da assistere con amore" diceva Rutelli, ex sindaco di Roma, usando una lingua di legno in una campagna del 2001[20].

L'obiettivo principale di un politico è di accedere al potere ed è preoccupato dalla propria immagine pubblica con la quale cerca di ottenere voti. Un'immagine credibile e attraente costituisce la prima condizione del suo successo pubblico e per mettersi in una luce favorevole, cercherà di mettere in evidenza le sue qualità e di illustrare in maniera esagerata i possibili difetti dell'avversario. Una delle tattiche spesso usate consiste nel ripetere nei discorsi elettorali le proprie qualità e i difetti dell'oppositore: "Sunt un politician care a avut curaj să spună…"; Sunt un politician care a avut curaj să susţină…" "Sunt un politician care a avut curaj să suporte…" (Traian Băsescu, nella campagna del 14 novembre 2014), dunque si insiste sul coraggio del candidato; oppure: "…am încercat să fiu un model…" (nello stesso discorso di T.B). Far interagire i rappresentanti dei partiti politici opposti che si vogliono screditare è ormai diventata una prassi comune nei media. Basta mettere fra virgolette le

[18] Idem, p.155
[19] Apud G. Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007, p.85
[20] Francesco Rutelli è stato ricandidato sindaco di Roma per il centrosinistra nel 2008, sconfitto al secondo turno da Gianni Almano. Eletto senatore nel 2008, il 31 ottobre del 2009 ha annunciato ufficialmente l'uscita dal Partito Democratico. Attualmente è leader del partito politico Alleanza per l'Italia.

parole di un politico; le virgolette alusive trasformano parole e frasi serie e ponderate in espressioni ridicole. La realtà che si intende rappresentare viene inquadrata all'interno di una cornice di biasimo, ironia, sarcasmo o di dubbio senza che si sia detto né fatto nulla, almeno in apparenza, per ottenere questo effetto.[21]

Un'altra tattica è l'omissione; per esempio, non dichiarando apertamente i suoi beni materiali, un attore politico cerca di ottenere un vantaggio nella stessa maniera in cui nasconde alcuni aspetti personali che potrebbero svantaggiarlo.

Le parole giuste, al momento giusto, possono cambiare in meglio il corso della vita di una persona o di molte persone, possono aprire nuove strade e far scorgere nuove possibilità. D'altra parte, le parole possono anche confondere e limitare, e le parole sbagliate, al momento sbagliato, possono realmente danneggiare e ferire. La diversione rappresenta un'altra strategia nei discorsi elettorali: per non mettere in luce a volte le evidenti qualità dell'avversario e i propri difetti, si cambia il tema della conversazione, avviandola verso un fatto secondario oppure si fa uso di battute scherzose, di umorismo.[22]

La parola influenza i comportamenti mediante la manipolazione delle emozioni[23]. Per influenzare e persuadere il destinatario, si deve indurre un particolare stato d'animo. Illustrativo è il caso del cieco sul ponte Brooklyn. La situazione si presenta così: sul ponte Brooklyn, un mattino di primavera, un cieco mendicava. Sulle sue ginocchia c'era un cartello su cui c'era scritto: "Cieco dalla nascita". La gente passa indifferente davanti a lui. Uno sconosciuto si ferma, prende il cartello, scrive qualcosa dietro e se ne va. Immediatamente dopo, un miracolo! Ogni passante si volta e molti passanti, impressionati, si fermano e gli danno soldi. Quelle poche parole sono state sufficienti per emozionare, convincere, motivare e determinare il destinatario. Le parole erano semplicissime: "È primavera ma io non la posso vedere"[24].

Saper comunicare richiede innanzitutto la conoscenza dell'argomento esposto che si ottiene attraverso la documentazione, la ricerca e lo studio dell'argomento, le informazioni per toccare il target e il controllo dell'esposizione che generalmente deve essere piana e poco influenzata dall'emotività. Grazie a questi giochi di prestigio verbale, giornalisti e uomini politici possono influenzare la mente di milioni di persone semplicemente collocando ciò che dicono in un modo piuttosto che in un altro. L'ordine delle parole ordina il pensiero e dà ordini al pensiero. A volte, l'efficacia della persuasione/convinzione/manipolazione si cela all'inizio della frase: ciò che viene detto per primo influenza la percezione di ciò che segue.

Sulle parole si basano le relazioni tra persone, si fondano società, si stabiliscono le sorti di milioni di individui. Il potere magico del linguaggio viene utilizzato anche per controllare il comportamento delle persone. Una stessa realtà descritta con parole differenti può generare impressioni diverse o addirittura opposte. Basta usare termini vaghi ed ambigui. Molto persuasivi sono gli stereotipi, parole che contengono connotazioni culturali, psicologiche ed emotive presenti nell'immaginario collettivo. I termini *fascista, comunista,*

[21]http://www.eugenioiorio.it/wiki2.0/index.php/default_wiki/Trucchi_quotidiani_di_manipolazione_linguistica/
[22] L'uso dello scherzo viene incluso da Brown e Levinson tra le 15 strategie della cortesia positiva (cfr. Penelope Brown , St. Levinson, *Politeness.Some Universals in Language Usage (Study in Interactional Sociolinguistics* 4), Cambrige University press, 1987, p.124
[23]Mucchielli, Alex, 2002: *Arta de a influența, analiza tehnicilor de manipulare*, Iași, Polirom, p. 17
[24] http://www.mercatoglobale.com/marketingecomunicazione/dalla-comunicazione-alla-comunicazione-etica

reazionario, moralista, laico, integralista, miscredente, fedele, cristiano sono in realtà etichette che possono caratterizzare soprattutto l'avversario politico. Un altro modo per persuadere gli altri è fornire spiegazioni globali che siano in grado di dare un senso a tutto. Una spiegazione in grado di dare ragione a tutto è quella che segretamente ciascuno predilige perché risparmia la fatica di analizzare criticamente la realtà.

Esaminiamo alcuni cartelloni elettorali italiani: nella campagna elettorale per le elezioni europee del 2004, il cartellone "Sei metri per te" contiene sempre la fotografia in primo piano del leader del partito perché lui è il prodotto da vendere; lo spazio per il simbolo del partito è più piccolo. Il testo vero e proprio viene organizzato secondo gli schemi dei manifesti pubblicitari, con uno slogan in alto o al centro in caratteri enormi: "Con Noi", slogan seguito da una frase in caratteri più piccoli sotto: "Metti al sicuro il tuo voto".[25] E molto interessante anche l'uso dell' imperativo alla seconda persona singolare, una strategia usata per coinvolgere l'elettore, per farlo sentire partecipe, per farlo condividere individualmente le idee politiche del partito reclamizzato. Dando del tu al cittadino elettore, dimostrando così di conoscere i suoi problemi quotidiani, si crea l'impressione della solidarietà, sfruttando anche lo schema "domanda-risposta", diffusissima nello stile della pubblicità commerciale: "Arrivi a fine mese?" Sullo sfondo si intravede l'immagine sfocata di una donna con le buste della spesa e sotto, la scritta "L'Italia che sta con te", "te", una donna qualunque. Ingegnosa è la pubblicità elettorale per la lista Uniti nell'Ulivo in cui si rinuncia alla foto del leader e si punta sull'identificazione degli elettori. L'identificazione prodotto-candidato porta alla commercializzazione della politica. Un messaggio politico nella concezione e nel contenuto può essere presentato in forme brillanti, spettacolari, usando un linguaggio che il pubblico elettore decodifica molto facilmente. "Vendere" un prodotto politico si trova vicino a "ingannare" il possibile acquirente, ma il marketing politico corretto sottintende "sedurre informando" il consumatore a cui si deve catturare l'attenzione e suscitare l'interesse con informazioni riguardanti il suo avvenire e quello della sua famiglia, della sua città e del suo paese.

La pubblicità elettorale è spesso criticata per la sua eccessiva vicinanza allo spot commerciale, per la sua insistenza manipolativa sull'emotività dell'elettore-acquirente che dovrebbe fare una scelta politica razionale. La norma sulla par condicio ha creato in Italia il paradosso di proibire di far pubblicità elettorale durante la campagna elettorale, ma di ammetterla prima del suo inizio ufficiale. Il marketing politico, insieme alla televisione e alla pubblicità commerciale rappresentano un'industria dei sogni, che, unita allo spettacolo, non illumina il cittadino, ma lo mantiene in uno stato di confusione, ingannandolo.

BIBLIOGRAFIA:

Armani, Ricardo, Domestico, Giovanna e Peviani Marcella, 2000: *L'italiano attuale*, Napoli, Loffredo Editore.

Antonelli, Giuseppe, 2007*: L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, Il Mulino.

Benveniste, Emile, 1966*: Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard.

[25] G., Antonelli, op.cit., p.74 (esempio per la campagna elettorale di Di Pietro)

Benveniste, Emile, 1970*: Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard.

Bianchi, Carla, 2003: *Pragmatica del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.

Brown, Penelope, Levinson, Stephen, 1987: *Politeness.Some Universals in Language Usage (Study in Interactional Sociolinguistics* 4), Cambrige University press

Jakobson, Roman, 1966: *Saggio di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

Levinson, Stephen, 1993: *La Pragmatica*, Bologna, Il Mulino

Mazzoleni, Gianpietro, 2004: *La comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino

Mucchielli, Alex, 2002: *Arta de a influența, analiza tehnicilor de manipulare*, Iași, Polirom.

Orletti, Franca, 1994: *Fra conversazione e discorso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica

Pollak, Jack H, apud Gheorghe – Ilie Fârte, 2004: *Comunicarea – o abordare praxiologică*, Iasi, Casa Demiurg

WEBGRAFIA:

http://successoshop.wordpress.com/2009/04/02/daniela-moretti-come-diventare-un-comunicatore-persuasivo-e-carismatico/
http://www.eugenioiorio.it/wiki2.0/index.php/default_wiki/Trucchi_quotidiani_di_manipolazione_linguistica/

http://www.mercatoglobale.com/marketingecomunicazione/dalla-comunicazione-alla-comunicazione-etica

http://www.loritatinelli.it/tag/manipolazione-del-linguaggio/

ROMANIAN TRAVELLERS IN THE ROMANTIC AGE: A CASE- STUDY ABOUT THE FOURTY- EIGHTERS AS WRITERS AND THE REVIVAL OF ROMANIAN LITERATURE

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest

Abstract: The theme of travel, present in literature from its beginnings, has a deep symbolic meaning. It concerns the entire human existence; man himself is considered to be a pilgrim in search of truth, peace and immortality. Fairy tales describe various people's existence of a route to be traveled in order to reveal a spiritual center. Not incidentally, inside the cathedrals in the Middle Ages had been constructed on the floor of these religious buildings labyrinth routes, symbolizing perpetual human search. "From a journey you will never come back the same. Even things that you found when you come back, during your absence have changed, they have disassociated from you and they went into the orbit of other eyes and other habits and even the memories have changed in the vicinity and under the influence of the others, newer."
*(G.M. Cantacuzino **Letters to Simon** "Letter III") The case –study has the following contents:*
1.The Symbolism of Travelling
2. A Summary View on the Treating the Travelling Theme in Literature
3. Romanian Travelers in the Romantic Age
4. The Birth of Romanian Laic Secular Literature whose Genres and Species are Illustrated by the Pretext of Travelling
5. Bibliography

Keywords: The Symbolism of Travelling, Romanian Forty-Eighters Writers, Romanian Laic Literature of the XIXth Century, Vasile Alecsandri, Gheorghe Asachi, Timotei Cipariu, Dimitrie Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Ralet, Teodor Codrescu, Ion Ghica, Alecu Russo

1. SIMBOLISMUL CĂLĂTORIEI

În lumea europeană moda călătoriilor orientale către insulele nemuritorilor simbolizează năzuinţa omului către descoperirea stării edenice, către locul în care planurile comunică prin intermediul acelei axis mundi. De cele mai multe ori o astfel de călătorie fără călăuză era sortită eşecului, căci într-o astfel de experienţă a aventurii şi a cunoaşterii, esenţială este descoperirea unui reper similar, a unui maestru spiritual cu afinităţi elective evidente, a unui model al devenirii fiinţei.

Călătoria nu trebuie să fie o fugă de sine, de propriile amintiri şi preocupări, de patimile şi pasiunile copleşitoare. Împlinirea adevărată a călătoriei are loc în interiorul sufletului, unde se petrece o transformare în sensul maturizării, al dobândirii capacităţii de generalizare şi de sintetizare a concluziilor existenţiale, în urma confruntării sinelui cu ceilalţi, a eu-lui cu lumea. Aceasta este semnificaţia călătoriilor în basmele în care tinerii feciori de crai pornesc în lume înainte de a ajunge stăpâni ai împărăţiei din poveste. Călătoria este în cele mai multe cazuri un simbol al efortului către progres spiritual, căci ea înseamnă o deplasare în sensul descoperirii acelei axis mundi. Călătoria are o mulţime de obiective, pe care eroul trebuie să le cunoască trecând peste poduri (simbolice legături ale „malurilor" timpului, trecutul şi viitorul), urcând spre crestele abrupte ale munţilor (ascensiunea, înălţarea

către etern) sau scufundându-se în adâncimile fântânilor cu apă vie (pentru potolirea simbolicei stări de polidipsie, pentru adăparea la izvoarele profunzimilor, ale adâncurilor).

Viaţa omului a fost înfăţişată de multe religii ale lumii sub forma unui pelerinaj. Simbolică este în acest sens continuarea călătoriei după moarte a sufletului, care folosind „mijloace de transport" diverse, precum luntrea lui Caron spre exemplu, trebuie să ajungă într-un spaţiu privilegiat: fie cel al fericiţilor nemuritori, fie cel al umbrelor lui Hades, fie în cel edenic, fie în cel infernal. Finalul acestei călătorii postmortem este totdeauna urmat de o evaluare a semnificaţiilor şi faptelor individului de-a lungul drumului, răsplata adevărată urmând după această divină măsurare. Evaluarea călătoriei în cazul situării sufletului în Infern (vezi Dante *Divina Comedia*) nu este numai o pedeapsă ale cărei raţiuni să rămână neînţelese călătorului cu un număr mare de păcate. Sufletul păcătos trebuie să găsească singur motivaţii ale comportamentului său, pentru că el simte nevoia de a se autojustifica, de a îşi explica comportamentele din timpul călătoriei terestre şi de a se purifica în acest fel.

Călătoria are drept finalitate formularea unor concluzii în urma cercetărilor pe care omul le face de-a lungul drumului său. Aventură sau dorinţă de cunoaştere profundă, fugă de sine laşă sau sinceră dorinţă de schimbare interioară? Acestea sunt întrebările pe care le-a născut în orice vreme călătoria. Mai mult decât deplasarea prin spaţiu este importantă dobândirea de noi experienţe. Mai importante decât divertismentele sunt voluptăţile noutăţii şi ale necunoscutului, care îl fac pe călător să renunţe la sine, să aleagă rutele care i se par potrivite, să dezlege misterul rătăcirii şi să găsească calea supravieţuirii omeneşti. Mai importante decât detaliile realităţii înregistrate fotografic sunt impresiile celui care călătoreşte, oglinzi vii ale lumii, pe care străbătând-o omul încearcă să o înţeleagă.

2. SUMARĂ PRIVIRE ASUPRA TRATĂRII TEMEI CĂLĂTORIEI ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

Marile epopei ale lumii deschid istoria literaturii universale pornind de la tema călătoriei. Enea şi Ulysse călătoresc în spaţiu şi în timp, iar finalitatea voiajului lor este fie întemeierea unui oraş care va dăinui peste secole, fie gloria cuceririi unei cetăţi şi periplul întoarcerii în patrie pe parcursul unui deceniu. Fiecare epocă istorică are propriile scrieri legate de tema călătoriei, şi observaţia aceasta nu este întâmplător subliniată. „Orice călătorie", scria Carl Gustav Young, „este mărturia unei stări de nemulţumire, care te determină să descoperi soluţii noi, capabile să-ţi amelioreze răul existenţial". Antichitatea ilustrează călătoria sub forma cuceririi de noi teritorii, Evul Mediu o transformă într-o explorare a necunoscutului, astfel că în vremea Renaşterii aceasta capătă o dublă semnificaţie literară: călătoria de tip explorare a ţinuturilor nou descoperite şi călătoria în căutarea comorilor nebănuite, simbolice, alegorice ale interiorităţii fiinţei. În acest fel au fost înţelese *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri, *Pantagruel* al lui François Rabelais, *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus din Rotterdam şi jurnalele exploratorilor, precum Milionul (*Il Millione*) al lui Marco Pollo.

Veacul al XVIII-lea avea să producă în conştiinţa europeană o mutaţie determinată în primul rând de lărgirea orizontului de cunoaştere prin descoperirea altor zone geografice, a altor varietăţi umane, a altor manifestări spirituale, a altor dimensiuni ale materialităţii. În cunoscuta lucrare intitulată *Criza conştiinţei europene*, Paul Hazard arată felul în care călătoria triumfă sub forma unui „gen literar cu graniţe nedefinite, comod întrucât putea cuprinde toate disertaţiile erudite, cataloage de muzee sau poveşti de dragoste." Primele însemnări de călătorie ale scriitorilor din acest veac au un caracter erudit aşa cum se întâmplă cu lucrarea lui Volney din 1787 intitulată *Voyage en Syrie et Egypte*. Alteori scriitorii descoperă în călătoriile lor ţinutul *Utopiei* aşa cum i se întâmpla lui Thomas Morus. Unul dintre ei, ca Jonathan Swift într-o lucrare precum *Călătoriile lui Gulliver*, îşi trimitea

personajele să călătorească în ţări cu locuitori micşoraţi sau măriţi, în lumea văzduhurilor savante sau în lumea yahooi-lor. Aceste expediţii devin un pretext pentru înfăţişarea concluziilor unei călătorii reale printr-o lume care, dacă s-ar vedea sub adevăratu-i nume cât este de grotescă, s-ar detesta de bună seamă, fără putinţa de a se mai îndrepta.

Pentru scriitorii romantici, călătoria echivalează cu o schimbare de atitudine, antitetică faţă de cea a clasicilor, imobili în reprezentările celor trei unităţi de loc, de timp şi de acţiune ale operelor lor. Sufletul romantic învolburat de frământări, sensibil la frumuseţile naturii, meditativ şi introvertit, impulsiv şi mânat spre experienţe pitoreşti inedite, evadând din realitate ori de câte ori visul, reveria, chemările nostalgice spre alte orizonturi îşi fac simţită prezenţa este stăpânit şi de tentaţia exoticului şi de demonul rătăcirilor neîntâmplătoare.

3. PAŞOPTIŞTII, CĂLĂTORI ROMÂNI ÎN VEACUL ROMANTIC

Scriitorii români ai veacului al XIX-lea sunt de cele mai multe ori eroii călătoriilor descrise. Există o constantă a literaturii române redactate în veacul romantic, care porneşte de la observaţia că în naraţiune autorul este martorul întâmplărilor relatate şi eroul acestora. Din punct de vedere stilistic, acest lucru presupune utilizarea frecventă a persoanei I singular, ca semn al sincerităţii şi autenticităţii relatării, în care scriitorul este implicat în mod direct. Acest procedeu stilistic este frecvent folosit în speciile genului epic în proză precum impresiile de voiaj, memorialul, jurnalul sau notele de călătorie. Abordarea detaliilor realităţii în aceste tipuri de scrieri se face din perspectiva amintirii. Chiar dacă există datări exacte ale evenimentelor relatate, aceasta este o convenţie a autenticităţii, a verosimilităţii. Rememorarea detaliilor semnificative ale voiajului echivalează cu o întoarcere în timp, către un moment semnificativ al cunoaşterii individuale, cu funcţie modelatoare sau de reper al unei biografii spirituale. De multe ori rememorarea unui detaliu semnificativ al realităţii generează comentarii, digresiuni filosofice, autobiografice, istorice, mitologice, comparaţii sociale sau economice. Acestea dezvăluie interesele şi preocupările scriitorului, călător paradoxal în universul propriei gândiri şi în lumea înconjurătoare. Relatarea este astfel o oglindă a propriului suflet însetat de perfecţiune.

Există şi scrieri în care autorul îi încredinţează unui personaj misiunea de a juca rolul călătorului. În piesele de teatru, personajul care călătoreşte se confesează în mod direct publicului şi impresiile voiajului său sunt un prilej de cunoaştere. Povestind, personajele se autocaracterizează sau adresează publicului invitaţia de a fi caracterizate. Aventurile voiajului relatate sunt comice sau tragice. Prin intermediul catharsis-ului, spectatorul învaţă eliberându-se. Râzând se pot îndrepta moravurile. Confesiunea redată stilistic de persistenţa persoanei I este în acest caz un mijloc de construcţie a dialogului sau a monologului dramatic. Naraţiunea întâmplărilor voiajului este un pretext pentru scriitor de a-şi exprima propriile opinii sociale, politice, economice, culturale sau religioase într-o formă deghizată, non-autoritară, travestită, filtrată de rolul pe care personajul îl are în comedia, drama sau tragedia sa. Alteori, poetul este observatorul detaliilor călătoriei, pe care o înfăţişează sub forma unui tablou. Pastelarea detaliilor exotice sau autohtone este un procedeu stilistic propriu literaturii noastre paşoptiste. Inventarea pastelului ca specie a genului liric, este legată de numele lui Vasile Alecsandri. S-a vorbit despre trăsăturile comune ale pastelurilor lui Alecsandri, care debutează prin intermediul unei descrieri detaliate care opreşte răsuflarea oricărei fiinţe în peisajul natural înfăţişat de autor. „Poanta”, apariţia fulgerătoare în peisaj a unui detaliu până atunci ignorat determină reluarea ritmului şi a mişcării întrerupte de uimire.

În cele ce urmează, vom descoperi două atitudini, care se reflectă în scrierile paşoptiştilor români: *xenocentrismul* sau admiraţia pentru valorile unor culturi diferite de cea autohtonă şi *etnocentrismul* sau premărirea frumuseţii tradiţiilor româneşti, a bogăţiei, a glorioasei istorii, a splendorii naturii plaiurilor autohtone. Aceşti doi poli ai atitudinilor de

adaptare la valorile culturale ale modernităţii europene sunt reperele care structurează demersul „propăşirii”, tipic ideologiei acestei generaţii de scriitori.

4. NAŞTEREA LITERATURII ALE CĂREI GENURI ŞI SPECII SUNT ILUSTRATE DE PRETEXTUL CĂLĂTORIEI

Rareori în istoria literară s-a afirmat că ar putea exista o legătură de cauzalitate între evoluţia unei anumite literaturi şi călătoriile în sine, efectuate cu diverse ocazii de către scriitori. În rândurile care urmează vom încerca să demonstrăm că în ceea ce priveşte literatura paşoptistă, călătoria s-a transformat într-un ferment al imaginaţiei autorilor români în aventura ce se va finaliza cu naşterea literaturii române moderne. Pentru scriitorii paşoptişti din veacul romantic, ţinta călătoriei pare a fi bogăţia şi voluptatea noutăţii. Cu înţelepciunea modelată şi încercată în ţări îndepărtate, cu tinereţea aspiraţiei către frumuseţea eternă şi mai ales cu talentul de a încredinţa condeiului curcubeul de nuanţe al trăirilor, aceşti scriitori pot fi socotiţi deopotrivă iniţiaţi şi iniţiatori. Explorând tărâmuri, care pentru muritorii de rând rămân de-a pururi ale imaginaţiei şi ale lecturii, ei au devenit iniţiaţii, care se s-au întors în insula Ithaca a literaturii lor, cu cel mai valoros tezaur de impresii, de emoţii şi de sentimente, ce va deveni filonul de inspiraţie fecundă al condeiului lor.

Dacă în cazul literaturii antice greceşti naşterea epopeii ca specie a genului epic era legată de peripeţiile întoarcerii dintr-o călătorie a unui personaj şi anume Ulisse, în cultura română naşterea genurilor literare în sine a fost influenţată în perioada literaturii paşoptiste de călătorie, ca aventură biografică a unei întregi generaţii de intelectuali.

Se poate vorbi de o specializare tematică a călătoriilor descrise de operele scriitorilor paşoptişti. Astfel s-ar putea descrie voiajul de plăcere, călătoriile de recreere din vacanţe, voiajul ca exil, ca pelerinaj şi ca detenţie, călătoria de studii şi cea diplomatică, călătoriile exploratorilor şi, nu în ultimul rând, voiajul cu scop comercial. În această perioadă a călătoriilor cu destinaţii mai mult sau mai puţin exotice, peisajele descrise, mijloacele de transport înfăţişate, traseele urmate, întâmplările neprevăzute, hotelurile şi pensiunile de la răscruce de drumuri şi de destine, precum şi monumentele, muzeele, castelele, oraşele, catedralele, sălile de concert ornate în stil baroc constituie tot atâtea teme literare, care se subsumează celei iniţial menţionate.

Fără îndoială că progresul tehnicii are legătură cu tema literară studiată. Revenirea Dunării la statutul său de fluviu european, construcţia celor dintâi drumuri de fier din Europa occidentală, organizarea şi specializarea transporturilor în vederea eficienţei şi rapidităţii acestora sunt tot atâtea aspecte surprinse fără putinţă de tăgadă de ochiul neobosit al călătorului scriitor pornit în căutarea noutăţii, pe care el o identifică cu „propăşirea”, adică cu progresul. Ce i-a făcut pe aceşti tineri fii de boieri să se străduiască să străbată lumea în lung şi în lat? Ce bogăţie anume au descoperit în peregrinările lor?

Pentru a răspunde la toate aceste întrebări ne-a venit în minte caracterizarea pe care George Călinescu i-o făcea lui Vasile Alecsandri, scriitorul pe care îl considera stăpânit de ceea ce patriarhul criticii româneşti numea „demonul călătoriilor”. Pentru Alecsandri, călătoriile au reprezentat un mijloc de alungare a plictisului, căci aşa cum îi scria el prietenului său, Ion Ghica, în ianuarie 1862, exista o reţetă împotriva plictisului, care se prepara după o formulă specială: „....a suta parte dintr-un gram de călătorie în Austria, trei grame de călătorie în Germania de sus, o sută de grame de şedere la Paris, două zeci de vizită la Expoziţia din Londra, cincizeci de turism în Italia, totul înghiţit sub formă de pilule timp de mai mulţi ani consecutivi şi stropiţi cu apă curată de Lethe...”. Într-o perioadă în care autorul plănuise o întoarcere la Paris prin Italia, pe la Torino, Milano, Genova, Nisa, Toulon, Paris, cu o revenire prin Viena, de bună seamă că excursia de la Paris la Londra, apoi la Hamburg,

cu reîntoarcerea la Paris şi apoi la Dieppe era un eveniment biografic, care dezvăluia admiraţia şi preţuirea autorului pentru oraşul studenţiei sale, Parisul.

În *Cucoana Chiriţa în voiaj* (1863) Vasile Alecsandri realizează o comedie de moravuri, o specie foarte la modă a genului dramatic. Personajul principal este o persoană care s-a îmbogăţit de curând, prin rangul de ispravnic pe care l-a dobândit soţul său. Ea se autocaracterizează prin intermediul povestirii, pe care este dornică să o înceapă la întoarnarea din voiajul european:

„Iată-mă-s! Am sosit
Dintr-o călătorie
În care mult am pătimit
O sută de şotii ş-o mie,
Dar zău nu mă căiesc,
Nu-mi pasă de nimică;
Eu sunt zdragon şi mă numesc
Chiriţa cea voinică,
Ce voiaj minunat!
Ce frumos m-am primblat!
În urmă-mi am lăsat un nume lăudat."

Costumul de călătorie este un mijloc de caracterizare a personajului. Chiriţa poartă „un costum ridicol de voiaj", în privinţa căruia principiul sport nu e folosit de loc în designul vestimentaţiei, totdeauna exagerat de elegantă şi fără îndoială destul de nepotrivită pentru drumuri lungi. Notaţiile scenice aparţin autorului, care speră să încorseteze în amestecul de eleganţă vulgară un tip uman: cel al eroinei ridicole, care nu înţelege că prestaţia ei nu este niciun semn de nobleţe şi nici unul de bogăţie. Ea speră ca înveşmântată astfel să pară ceea ce nu este: o femeie elegantă şi de condiţie bună. „Ea poartă malacof esagerat, tocă de catifea neagră cu flori şi cordele stacoşii" explică Vasile Alecsandri în indicaţiile scenice. Însă libertatea vestimentaţiei din lumea comediilor lui Alecsandri a sugerat de fiecare dată o costumaţie în care supralicitarea barocă a detaliului ilustrează prostul gust al unei provinciale îngâmfate şi inculte, care se dă în spectacol.

Scopul călătoriei cucoanei Chiriţa în Europa a fost de a-şi trimite copilul la şcoală în oraşul lumină pentru a studia „politica". Ea mărturiseşte cu pronunţia-i regională, care o face inconfundabilă: „Am fost la Paris de mi-am aşăzat poldu la şcoală, ca să înveţe politica, pentru că-n ziua de astăzi, la noi, un om ce nu ştie politica nu plăteşte nici chiar cât jilţul cel stricat, care s-o vândut cu doba la Bucureşti, pentru o plată de impozit..." (Alecsandri, 2007).

Peripeţiile călătoriei cucoanei Chiriţa au loc în tren, unde dumneaei călăteşte împreună cu slujitoarea ei, Ioana ţiganca şi cu Guliţă, fiul său, adică „cu căţel, cu...." purcel ar vrea să spună dumneaei, dar evită să rostească numele animalului cu care a făcut comparaţia. Ea şi tovarăşii ei de călătorie fac pozne cât D-l Goe şi Bubico la un loc. „Baronul de drumu' mare" (Alecsandri, 2007), care îi face curte Chiriţoaiei se dovedeşte a fi un hoţ de drumul mare, ce călăteşte în trenuri elegante şi dispare cu tot cu „săcuşorul ei de voiaj" pe drumul de la Pesta la Viena. Evenimentul nu o descurajează pe vajnica Chiriţoaie, care se miră observând cu atenţie că drumul trenului trece „printr-o hrubă de-i zic tunel". Pierderea şi regăsirea odorului cu ajutorul autorităţilor feroviare este un alt episod al „patimilor" şi „şotiilor" acestui drum lung, pe care cucoana Chiriţa alege să îl parcurgă într-un mod sigur.

Punctul de vedere al provincialului necultivat şi plin de ifose se vede exprimat în memorabila descriere a Parisului în viziunea Chiriţei. Personajul aseamănă Parisul cu Bucureştiul sau micul Paris, cum i se spunea şi este silită să recunoască că „nici chiar Bucureştiul nu-l întrece": „Parisu' nu are semăn pe faţa pământului, şâ pot zice că nici chiar Bucureştiul nu-l întrece... adică, să fim drepţi... nu-l întrece. Ce nu găseşti în el? Galerii de muzăuri vrei? ai; munamenturi vrei? ai; teatruri vrei? ai; pasagiuri române ca la Bucureşti vrei? ai;"... (Alecsandri, 2007)

Personajul comediei clasice a lui Vasile Alecsandri nu este o preţioasă ridicolă, care să comenteze în graiul cu pronunţie inconfundabilă opere, spectacole sau monumente de artă. Ea mărturiseşte fără echivoc: „Eu nu le-am vizitat nici pe unele, nici pe altele, pentru că am avut de umblat pe la magazâi de marşande de modă.

Am fost la Madam Desal şî la Madam Fovel, de mi-am comendat tualete pe datorie..." (Alecsandri, 2007)

Chiriţa ştie că Parisul este capitala modei feminine şi ca orice cochetă, se laudă cu achiziţiile sale vestimentare povestind în ce împrejurări şi-a pus în valoare „tualetele" „luate pe datorie". Discursul său este unul pe un ton amical-confesiv: „Eu tualetele le-am pus la mână şi am şâ fantaxât cu dânsăle la baluri, la Mabil..." (Alecsandri, 2007). Ea este un personaj, care nu va înţelege niciodată ridicolul coregrafic stârnit de un „zdragon" numit „Chiriţa cea voinică", ce se laudă cu dezinvoltură cu mediile pariziene pe care le-a frecventat şi cu dansurile la modă pe care le-a exersat: „ba încă am jucat şâ cancanu..." (Alecsandri, 2007).

Gheorghe Asachi scrie şi el o piesă de teatru intitulată *Înturnarea plăieşului din Anglia Idilă munteană* (1850). Spre deosebire de comedie, idila este o specie a genului dramatic de dimensiuni mai reduse, în care accentul nu cade asupra ilustrării deformărilor

caricaturale, asupra viciilor sau a defectelor personajelor, ci asupra finalului, care e întotdeauna fericit. Personajul principal al acestei piese este Condrat, un plăieş muntean, care la întoarcerea în satul natal este aşteptat de iubita sa cu care se va şi căsători. El povesteşte cum a ajuns în Anglia călătorind cu un negustor de cereale şi ce a făcut acolo. Acest negustor importase porumb din Valahia, pentru că în ţara lui era secetă şi foamete. Convins că în felul acesta va face avere, negustorul îl luase cu sine pe Condrat, pentru a-l pune pe ţăran să le facă englezilor mămăligă şi pentru a le face astfel demonstraţia preparării produsului său. La înapoierea în ţară, Condrat le povesteşte consătenilor: „Să fi văzut pe engleji cum căutau la mine cu ochene, dar eu căutam în căldăruşă şi deodată o răstorn pe un fund; mămăliga fuma ca un vapor. Să-i fi auzit cum începură a striga: „Bravo puding, bravo puding!" (Asachi, 1991: 75).

Tema călătoriei este folosită ca filon de inspiraţie şi în realizarea diverselor specii ale genului liric precum pastelul, meditaţia sau idila pastorală, des întâlnite în creaţia scriitorilor perioadei paşoptiste. Vasile Alecsandri descrie peisajul în maniera unei stampe orientale. Pastel chinez din volumul Pasteluri este un exemplu ce ilustrează această afirmaţie. Delicateţea şi rafinamentul peisajului exotic înfăţişat are legătură cu gustul romantic şi cu lumea imaginară a peisajelor orientale. El anticipează exotismul simbolist, gustul pentru materiale preţioase şi rare al acestor poeţi. Şi Grigore Alexandrescu scrie *Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunii. La Tismana, Mormintele. La Drăgăşani,* meditaţii inspirate de excursia pe care a făcut-o pe Valea Oltului împreună cu prietenul său Ion Ghica. Dar dacă Vasile Alecsandri acorda atenţie peisajelor exotice, care păreau încremenite ca în reprezentările din stampele realizate de bătrânul pictor din turn, dacă în creaţia sa animaţia eroilor lirici se făcea numai sub impulsul purităţii sentimentului surprins într-o privire îndrăgostită, la Grigore Alexandrescu peisajul are valenţe multiple. El pare a fi decorul visurilor de istorie legendară, căci fiecare detaliu al său are darul de a trezi „infiorare" patriotică, de a-l face pe cititor să zărească în penumbra sa contururile unor uriaşe personalităţi ale istoriei naţionale. Impregnat de istorie, peisajul meditaţiilor lui Grigore Alexandrescu are darul de a se însufleţi în momentul în care îşi face apariţia hamletian umbra lui Mircea în peisajul de la Mânăstirea Cozia. Umbra este întâmpinată de glasul forţelor naturii, al râului care îi repetă veşnic numele ca un ecou al unui decor legendar: „Mircea! Oltul repetează... / Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc...." (Alexandrescu, 2002).

Peisajul meditaţiilor lui Grigore Alexandrescu are măreţia, puterea de sugestie din tragediile shakespeare-iene şi funcţia sa dialogată aminteşte de rolul corifeului din tragediile antice. Acest personaj din tragedia antică era cel care rezuma istorii, puncta emotiv momentele de maximă tensiune, sugera tumultul sufletelor implicate în vârtejul faptelor. În plus, în meditaţiile lui Grigore Alexandrescu peisajul romantic îmbibat de istorie este martorul tăcut al „vitejiilor trecute" şi personajul înţelept invocat de autor în demersul său liric pentru confirmarea veridicităţii idealurilor exprimate. Într-un context în care istoria se repetă, căci „lumea e în aşteptare", contemporanii au foarte multe lucruri de învăţat din studierea trecutului, iar peisajul joacă rolul unui înţelept arhivar al memoriei trecutului.

Dimitrie Bolintineanu este un scriitor călător în lumea balcanică, unde speră să descopere vestigiile românismului, iar poeziile *Romăncele din Cavaia, San Marina* din volumul *Macedonele* exprimă admiraţia şi interesul autorului pentru această lume a sudului, din care familia sa era originară.

Briza peisajului oriental, în descrierea căruia Dimitrie Bolintineanu surprinde drame de serai şi idile interzise de regulile acestuia se descifrează în volumul *Florile Bosforului*, şi în *Brises d'Orient*. Interesul pentru exotism se traduce în culorile vii în care autorul surprinde detaliile acestei lumi.

Gheorghe Asachi, venit la studii în Italia între anii 1807-1812, va realiza *Însemnarea călătoriei unui moldovan la Roma*, lucrare pe care o va publica în 1837, în „Albina

românească" nr. 5 din 17 ianuarie. O altă lucrare „Fragment din memoriile călătoriei unui român din 1808" descrie peripeţiile acestuia la Neapole şi în Rusia. Ea a apărut în aprilie 1861 în „Adaos literar pentru D.D. abonaţi la Monitorul Oficial al Moldovei". Gheorghe Asachi va scrie şi Extract din jurnalul unui călătoriu moldovan valorificând impresiile dintr-un voiaj oficial realizat în Rusia la Petersburg, ca membru al comisiei de redactare a Regulamentului organic, publicat fragmentar cu intermitenţe în „Albina românească" nr. 61-94 din 1830.

Înaintea lui Gheorghe Asachi, Dinicu Golescu publicase cea dintâi lucrare românească despre călătorii din veacul al XIX-lea, operă în care se făceau remarcate influenţele iluministe. Este vorba despre *Însemnare a călătoriei mele* (1826). Descoperirea Occidentului îi prilejuise boierului român o confruntare cu moravurile şi mentalităţile europene contemporane. În urma acestei comparaţii, se conturează clar ideologia iluministă în jurnalul de călătorie. Plecat în căutarea unor şcoli pentru fiii săi, scriitorul peregrin descoperă frumuseţea Braşovului şi dragostea de învăţătură a locuitorilor săi, străbate drumul Clujului descoperind muzeul Brukenthal, în care se află cele mai valoroase lucrări de artă ale Sibiului. Ajungând la Viena, admiră muzeul armelor, parcurile îngrijite şi sanatoriile. El asistă la o scenă, în care împăratul îşi face apariţia pe stradă. Boierul compară obiceiurile orientale cu cele occidentale în privinţa politeţii şi se miră că la Viena nu există obiceiul rostogolirii în ţărâna drumului în semn de supunere faţă de măritul împărat.

El admiră arhitectura peisagistică a grădinilor Schönbrunn-ului şi este copleşit estetic de ea, considerându-se un scriitor supus greşelii în privinţa descrierii frumuseţii: „A aceştii grădini frumuseţea peste putinţă este de a putea cinevaş să-i facă descriere făr' de greşeală. Atât numai pociu zice că un om care întâiaşi dată va intra, după puterea sau mulţimea simţirii sufletului, negreşit una din trei trebuie să i se întâmplă, adică că: sau întristat fiind şi întrând într-însa poate să se bucure; sau vesel fiind, când au intrat să se întristeze sau, deşi nu va fi fost stăpânit nici de întristare, nici de bucurie, una din amândouă trebui să-l coprinză; scăpare de a avea este peste putinţă..." (Golescu, 2010) Fraza lui Dinicu Golescu nu este elaborată, căci ea urmează fuga gândului impresionat de ceea ce a văzut scriitorul. Călătorind cu diligenţa (Ailswagen), autorul călător ajunge în Elveţia. Aici are ocazia să se mire de ştiinţa geografiei, pe care o are un ţăran, de curăţenia hanurilor şi de curiozitatea pe care costumele orientale o stârneau privitorilor. La Vicenza admiră scenele oraşului şi întâmplarea cu englezul îi prilejuieşte autorului o digresiune referitoare la necesitatea teatrului în limba naţională. La Milano admiră domul. Ajuns la Veneţia şi apoi la Trieste, boierul român, care nu mai văzuse în viaţa lui un vapor cu aburi, are ocazia să realizeze o descriere demnă de personajele lui Jules Verne a acestei uimitoare maşinării, pe care o aseamănă cu cazanul care scoate rachiul şi cu mecanismul unui ceasornic. Dacă cineva s-ar încumeta să realizeze o schiţă a acestei maşinării ale cărei dimensiuni nu sunt precizate de curiosul călător, de bună seamă că această relatare incompletă tehnic surprinde esenţa transformării energiei aburului în lucru mecanic, ceea ce pentru un boier, atehnic din punct de vedere al pregătirii sale intelectuale, înseamnă foarte mult: „La spatele cuptorului împotriva gurii, un alt coş de fier, care este scos din cuptor înspre mehanica ce au, prin care ese căldură cu abureală, întocmai ca la cazanul care scoate rachiul, la care la fund îi arde focul şi capacul strânge lacrămă de abureală. Aşa acel abur al coşului mişcă cea dintâi roată, unde sunt poate întreite decât la un ceasornic, şi cea din urmă roată, prin dinţii ei şi prin dinţii ce sunt pe osia de fier, suceşte osia dimpreună cu roatele." (Golescu, 2010) Atenţia boierului român este atrasă de agricultura făcută după reguli precise, de pomii roditori, de lanurile şi de gospodăriile ţărăneşti prospere. El vizitează instituţii publice, aziluri, spitale unde este sfătuit să nu stârnească furia bolnavilor cu debilitate nervoasă cauzată de vederea vestimentaţiei orientale a călătorilor. El are ocazia să compare şi această comparaţie îl face să se întrebe cu un sentiment de inferioritate şi de compătimire pentru ţara sa: „Niciodată nu o să se ridice deasupra neamului românesc acest nor întunecos plin de răutăţi şi de chinuri?" (Golescu, 2010) Această atitudine a călătorului,

care compară realităţile din ţara sa cu ceea ce vede în drumul său, va fi moştenită de la Dinicu Golescu de toţi călătorii paşoptişti porniţi în căutarea progresului, pe care doresc să-l aducă în ţara lor.

Mihail Kogălniceanu, care vizitează Viena înainte de 1844, îşi notea-ză impresiile de călătorie într-un jurnal publicat de Al. Lepadatu în „Floarea darurilor" în 1907. Când în 1846 vizitează Spania şi îşi notează impresiile în franceză, Notes sur l'Espagne şi în română, Note de călătorie în Spania. Jurnalul va fi publicat în întregime de Dan Simonescu în Scrieri. Note de călătorie Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.

Pe fundalul înfăţişând imagini din Alhambra ale turnului Comares şi ale palatul renascentist al lui Carol I, pe imaginile de basm înfăţişând fântâna şi curtea leilor din palatul reşedinţă al lumii musulmane, ce reprezintă apogeul arhitecturii şi artei arabe, textul povesteşte cum dorinţa lui Kogălniceanu de a vizita acest spaţiu al viselor copilăriei sale a pornit de la o călătorie prin intermediul lecturii. Este un fel de a spune că traseele literaţilor şi ale literaturii paşoptiste au fost determinate de contactul cu lumea cărţilor şi că înainte de a fi reale, aceste călătorii în imaginaţie şi în lumea lecturilor au hrănit sufletele adolescentin-romantice ale acestei generaţii. Impresia de circularitate a acestei călătorii în Spania este dată de mărturisirea autorului, care se revede întorcându-se în lumea copilăriei sale:

„Încă din copilărie, la 1832, când intrat de-abia în al patrusprezecelea an, două tomuri mici au plecat în mâna mea, tipărite în franţuzeşte, era Gonzalv de Cordova a domnului de Florian. Această carte, cu tot ridicolul pastoral ce-i acoperă autorul au aţâţat în mine dorinţa de a vedea Spania. Îndată, cu un prieten al meu, care odată era poet şi astăzi este şeful trupelor Moldovei, mă apucai a-l traduce. Vremea şi întâmplările întrerupseră această lucrare; când, pre urmă agiunsei a fi bărbat, impresiile copilăriei nu se şterseră. Una din cele dintâi îndeletniciri, când deschisei tipografia Daciei, fu de a îndemna pe un tânăr compatriot de a urma această traducere, şi aşa, una din cele dintâi cărţi ce ieşiră de supt teascurile mele fură Gonzalv de Cordova. Totdeauna când o carte, când un jurnal îmi arăta numele Spaniei, dorinţa de a o vedea mi se făcea mai mare. Întâmplări lungi care mă siliră să-mi părăsesc ţara, mă aduseră în Spania. Această ţară o vizitai de aproape. Văzută a doua zi după o cumplită revoluţie care i-au scos la iveală toate ticăloşiile, n-au dărmat în nimica iluziile ce-mi făcusem despre ea; este una din puţinele iluzii ce n-am perdut la vedere. Dar îmi place pământul ce am călcat şi care în tot minutul deşteaptă suveniruri romantice. De câte ori închipuirea mea m-au dus în salele Escurialului, de câte ori când ceteam Don Carlos al lui Şiler, cartea în care am învăţat limba lui Lessing şi a lui Goethe mă transportam sub verdele alei a Aranjuezului, de câte ori mă visam sub badatiile daurite şi sculptate a Alhambrei! După ce m-am aflat în ele adesea mă întrebam, dacă adevărat eram în Spanie; ochii mei nu putea să mă facă să cred că eram în adevăr în ţara a căruia întâmplări îmi legăna copilăria!" (Kogălniceanu, 1967: 94-95).

Lumea sudului european i-a impresionat şi pe alţi scriitori. Timotei Cipariu a realizat memorialul ...din Italia 1852 structurat în forma scrisorilor. August Treboniu Laurian a scris Istriana. Alexandru Pelimon s-a inspirat şi a redactat scene Din itinerariul d-lui Bolliac şi Impresiuni de călătorie în România. Descoperind ca orice romantic natura patriei, Pantazi Ghica scrie Impresii de călătorie în Moldova şi astfel această specie literară cunoaşte evoluţia în literatura noastră.

Lumea orientului l-a inspirat şi pe Teodor Codrescu, care a realizat un memorial intitulat O călătorie la Constantinopol. Dintre scriitorii, care văzând Constantinopolul, şi-au adus aminte de anticele descrieri ale cetăţii eterne, remarcabil este D. Ralet. În Suvenire şi impresii de călătorie în România, Bulgaria şi Constantinopol (1858) textul are farmecul unui ghid turistic, în care incursiunile în istorie nu sunt întâmplătoare.

„Constantinopolul e aşezat pe dealurile care se întind de la Eiub şi formează un triunghi scaldat într-o parte de Cornul de Aur, aşa numit de la bogăţia păscăriei, (Χρυσοῦν

Κερας) în alta de apele de Marmara. Acele dealuri în număr de şepte, îi dau asemănare cu vechea Romă, căreia succede în mărime şi în glorie." (Ralet, 1979: 60).

Digresiunea istorică în descrierea capitalei Imperiului Otoman, care este numită cu numele dat de Împăratul Constantin cel Mare are rolul de a scoate în evidenţă importanţa strategică a acestui loc, care în timp a fost şi capitala Primului Imperiu Creştin: „Constantinopoli fu visul cuceritorilor şi în timpii vechi, supus la influinţe şi la interese diverse ce se combăteau între ele." (Ralet, 1979: 60).

Cucerirea oraşului de către turci s-a datorat şi dezbinării religioase. Autorul suvenirelor şi impresiilor îşi aminteşte o replică celebră a unui personaj istoric, cunoscut de autor din lecturile pe care le-a făcut în ţară, înainte de plecarea în călătorie:

„...Dondolo"(...) „întreba chiar pe împăratul Alexie V. Mursufli: «Oare religia te învoieşte a fi trădătoriu şi sperjur? » Religia fu redusă a fi un motiv de certe zadarnice ce absorbau spiritele şi Constantinopoli se făcu leagănul ereselor." (Ralet, 1979: 63) .

Ca urmare a călătoriei întreprinse cu Ion Ghica la mănăstirile din Oltenia în 1842, Grigore Alexandrescu a realizat un volum de meditaţii, elegii, epistole şi satire în legătură tematică cu un Memorial de călătorie, publicat în 1844 şi 1845. În această lucrare în proză autorul descrie itinerariul parcurs către cele mai faimoase mănăstiri de pe valea Oltului. Drumul de la Bistriţa la Arnota este pentru cei doi prieteni un drum iniţatic, căci aceste locuri singuratice de o sălbatică frumuseţe sunt impregnate de istorie. Grigore Alexandrescu, călătorul romantic surprinde frumuseţile naturii şi ale istoriei într-un stil în care confesiunea este o marcă a autenticităţii relatării: „Coborându-ne de la peşteră, însoţiţi de vuietul Bistriţii, ce curgea în vale, o luarăm pe o potecă ce duce la Arnota, mică biserică, spre miazănoapte, aşezată la o înălţime de două ori mai sus decât peştera: deşi Arnota se vede din curtea mănăstirii, dar începi să sui, desimea pădurii şi înălţimea vechilor stejari îţi astupă vederea. Nimic nu îţi spune că te-ai apropiat, decât lătratul câinilor ce te presimt şi vestesc părinţilor că le vine o vizită." (Alexandrescu, 2002)

Peştera în care în vremuri de răstrişte erau ascunse toate bogăţiile lăcaşurilor de cult din împrejurimi pare un loc inaccesibil călătorului, care remarcă acest lucru cu nostalgia pentru o istorie legendară, eroică, care însă nu a avut prea multă răbdare cu oamenii. Descrierea detaşată a priveliştii din foişor este o îngemănare a lumii vizibile cu cea invizibilă, legendară, în care lecturile istorice şi pasiunea cercetătorului vestigiilor trecutului se exprimă cu un real talent narativ şi cu o sensibilitate pentru detaliul semnificativ:

„Din acel foişor vederea se întinde în depărtare peste munţi şi câmpii, până aproape de Râmnic. În dreapta mai jos, este peştera Pusnicului, şi în vale Bistriţa. Mare trebuie să fi fost anevoinţa cu care să făcea aceste ziduri la astfel de înălţimi: dar se vede că greutatea biruită era unul din meritele religioase ale vremilor de atunci:

Apoi aceste mânăstiri pe înălţimea munţilor erau ca nişte cetăţi care slujeau de azil libertăţii la împrejurări grele. Trei călugări alcătuiesc toată populaţia Arnotei. Această biserică are un venit de 100 000 lei şi cu toate acestea nu ştiu de a cui pricină călugării sunt siliţi să cerşetorească prin sat pentru ţinerea vieţei lor şi a candelei care arde neîncetat la mormântul domnului Matei Basarab, mormânt frumos care despăgubeşte cu mulţumire pe călători de osteneala ce-şi dă ca să-l viziteze." (Alexandrescu, 2002)

Spirit meditativ, Grigore Alexandrescu descrie ceea ce a citit despre ceea ce descoperă şi simte la vederea mormântului voievodului Matei Basarab. Se ştie că destinul tragic al acestui domn, a cărui domnie a fost benefică pentru ţara sa are legătură cu îmbolnăvirea domnitorului şi cu revolta seimenilor. Ruinele sepulcrale au darul de a inspira sufletul acestui poet sensibil şi inteligent, care era pasionat de istoria poporului său. Locul mormântului lui Matei Basarb, izolat în pacea de la Arnota, poate fi asemănat cu un paradis terestru, pe care voievodul l-a dobândit în sens creştin ca răsplată pentru jertfa şi prin suferinţa sa

purificatoare. Descrierea lui Grigore Alexandrescu are precizia unui ghid turistic, iar naratorul acestor pagini, el însuşi un peregrin, zăboveşte meditând.

„Acest monument este de marmură albă, ridicat de pământ ca de patru palme şi lung de patru picioare. Pe dânsul este săpat în relief armura prinţului şi a ţărei, tunuri şi steaguri.

Am zăbovit mai multe ceasuri înlăuntrul bisericii, şezând pe piatra mormântului şi vorbind de virtuţile unui prinţ cu inima nobilă care, ştiind a birui, a preferat întotdeauna bunurile păcii., care destoinic a dobândit numele de concherant (cuceritor) a ales pe acela de legiuitor şi civilizator al naţii sale. Generos către vrăjmaşii săi şi drept către toţi, poate să zică cineva că el n-a făcut altă greşeală decât aceea de trăi prea mult. Bătrâneţele lui l-au făcut să cază subt influinţa unor miniştrii necinstiţi şi nevrednici, care i-au întunecat gloria şi i-au amărât cele din urmă zile ale vieţii.

Bătânul prinţ este zugrăvit în biserică în faţa mormântului; el poartă anteriul cu flori, malotea îmblănită cu râs şi coroană: statura lui este înaltă, părul alb şi chipul bărbătesc.” (Alexandrescu, 2002)

La întoarcere, la Bistriţa, Grigore Alexandrescu vizitează mormântul Sfântului Grigorie Decapolitul şi surprinde scene în care gestul particular are valoare de ritual general, ce oglindeşte o anumită mentalitate în acest spaţiu.

„Înaintea bogatului coşciug în care odihnesc moştele sfântului Grigore Decapolitul, văzui o femeie îngenuncheată, care părea a se ruga cu fiebinţeală.” (Alexandrescu, 2002)

Călătoriile pot însemna şi drumuri ale suferinţei, ale depărtării de meleagurile dragi ale ţării natale. Exilatul este în acest caz un proscris pentru autorităţile, care îl pedepsesc astfel, pe cel care a îndrăznit să se revolte sau pe cel care a realizat calcule greşite în privinţa alianţelor sale politice. Ion Heliade Rădulescu în *Souvenirs et impressions d’un proscrit (*1850), lucrare ce cuprinde drumurile sale prin Serbia, Croaţia, Bavaria, Belgia, Franţa şi Turcia, cu evocări romantice, cu reverii mitologice şi cu descrieri de peisaje bizare, înfăţişează drumul unui exilat, care are conştiinţa faptului că a fost proscris. În tonul scrierii lui Ion Heliade Rădulescu se simte frustrarea şi obida celui care a fost îndepărtat din drumul pe care îl visa în ţara sa. Descrierea atentă, care se îndreaptă în special asupra exilului românesc postpaşoptist, este o mărturie a atmosferei din această lume. Dezbinarea, invidia, răutatea sunt cel mai adesea evocate de formulele pe care autorul le utilizează. Amintirile de acest tip par mai curând traseul unui labirint emoţional personal în care autorul se află captiv, fiind obsedat de cele întâmplate. Formulele profetice şi mai ales mărturiile din *Mémoires sur l’histoire de le régénération roumaine ou sur les événements de 1848 accomplis en Valachie,* Paris, 1851, alături de fragmentele adesea citate din corespondenţa revoluţionarilor contemporani cu Ion Heliade Rădulescu, fragmente în care autorul acestor memorii apare ca un personaj „aliéné comme Lamartine” (mărturisirea îi aparţine lui Nicolae Bălcescu şi îi este adresată lui Ion Ghica într-o scrisoare din această perioadă), toate aceste date îl pot deruta pe cititorul de astăzi al acestor pagini. Dincolo de coincidenţa acestor mărturisiri, dincolo de reproşurile care i se fac lui Heliade de către ceilalţi revoluţionari aflaţi în exil, paginile acestea reprezintă o versiune a unei istorii trăite şi percepute din miezul craterului acestor evenimente. Cititorul de azi poate face cu uşurinţă diferenţa dintre fapte, emoţii şi concluzii.

Experienţa exilului a fost consemnată sub forma unui memorial de călătorie şi de către Dimitrie Bolintineanu. În lucrarea *Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria* autorul descrie evenimentele petrecute după înăbuşirea Revoluţiei de la 1848, când fruntaşii revoluţiei române, printre care se afla şi Bolintineanu, au fost transportaţi sub escortă pe Dunăre, în ghimie, în condiţii inumane, fără să li se spună unde urmau să ajungă. Conştienţi că urmau să fie aspru pedepsiţi, revoluţionarii din legenda paşoptistă trăiesc experienţa apropierii unui pericol capital a cărui formă de concretizare nu o cunosc încă. Bolintineanu este naratorul-martor al acestei atmosfere de spaimă, pe care o descrie şi pe care o transformă într-un document cu o autenticitate indubitabilă. Datorită Mariei C.A.Rosetti revoluţionarii români au

putut să evadeze de sub escorta turcească într-un sat din apropiere de Orşova, unii luând calea Parisului, alţii mergând spre Transilvania, aşa cum a făcut şi Bolintineanu. De aici, autorul a plecat întâi la Constantinopol şi apoi se va îndrepta în 1849 spre Paris. Memorialul a fost publicat în 1858, fiind al doilea în ordinea cronologică a apariţiei memorialelor lui Bolintineanu. Următorul se intitulează *Călătorii la Ierusalim în sărbătorile Paştelui şi în Egipt*. Pe când se afla în Imperiul Otoman, Bolintineanu va împrumuta o sumă uriaşă de bani de la Constantin Polihroniade, un român bogat ce locuia în oraşul exilului său şi va porni la 9 martie 1854 într-o călătorie la Ierusalim şi în Egipt. Memorialul a apărut iniţial purtând titlul *Călătorii în Palestina şi Egipt în 1856,* fiind reeditat în 1867 sub titlul *Călătorii la Ierusalim în sărbătorile Paştelui şi în Egipt.*

Dacă Ion Heliade Rădulescu realizase o călătorie imaginară în acest tărâm prin lumea *Biblicelor*, dacă acest scriitor îşi găsise în lumea savantă a traducerilor erudite o consolare pentru melancolia şi pustiul sufletesc care îi vor marca tonul pesimist, profetic şi moralizator al scrierilor din această perioadă în care el îşi declară suferinţa asemănătoare cu cea christică, Dimitrie Bolintineanu este un călător poet, care vizitează şi descrie cele văzute cu o luminozitate şi o încântare care transpare în tonul utilizat. Interesantă este pagina de atlas literar creştin, pe care autorul o lasă referin-du-se la Grădina Ghetsimani. Dacă Vasile Voiculescu în sonetul În Grădina Ghetsimani nu va putea desprinde imaginea divină de descrierea acestui peisaj simbolic legendar, Dimitre Bolintineanu este un observator pragmatic al unei realităţi îndelung mitizate. Amănuntul pitoresc şi explicaţiile clare pentru călătorii prin intermediul lecturii sunt caracteristicile acestui scriitor peregrin prin ţara sfântă: ... „la picioarele acestui munte, dincoace, se vede grădina măslinilor sau Gepsimania (teasc de undelemn). Această grădină este astăzi ocolită cu zid şi se află proprietate a părinţilor schitului St. Salvador. Aici văzurăm câţiva măslini bătrâni, pe care părintele italian, care cultivă grădina, ne zise că sunt tot acei măslini ce trăiau în timpul lui Isus, cu toate că este cunoscut că măslinii aici nu trăiesc mai mult de două sute de ani." (Bolintineanu, 1985: 144).

Un alt memorial de călătorie al unui exilat se intitulează Călătorii la românii din Macedonia şi Muntele Athos sau Santa-Agora. În 1854, la 11 iunie, pe când se afla în exil, Bolintineanu pleacă cu misiune precisă în Macedonia, între cuţo-vlahi, în acest avan-post al românismului, pentru a menţine trează conştiinţa românească în lumea grecească. Ideea lui Bălcescu se materializa abia acum, cu ajutorul lui Ion Ghica. Bolintineanu şi-a redactat memorialul în 1858 şi l-a publicat în 1863.

Un alt memorial al lui Dimitrie Bolintineanu se intitulează Călătorii în Asia Mică. În timpul exilului Bolintineanu a stat la Constantinopol, până în vara lui 1856, de unde a plecat în insula Samos. Aici Ion Ghica era bey, adică de prinţ cu rang de domnitor. Bolintineanu a stat 10 luni la Samos şi în acest răstimp a călătorit cu Ion Ghica pe coastele Asiei Mici. Impresiile le-a tipărit în 1866 în Trompeta Carpaţilor şi apoi le-a publicat în volum tot în 1866.

Un memorial de călătorie se intitulează Insola Tenedos şi Canaris. Fragment din călătoria d-lui D. Bolintineanu în arhipel. El a fost publicat în 1859 în Calendar istoric şi literar pe anul bisect 1860 şi înfăţişează călătoria din 1856. Un alt memorial de călătorie aduce în atenţia cititorilor peisajul autohton prin Călătorii în Moldova, publicate în 1859 în Calendar istoric şi literar.

În afară de ipostaza exilatului care îşi povesteşte pelerinajul şi de cea a călătorului român aflat pe drum în propria-i ţară, care tocmai fusese reîntregită prin Unirea Principatelor, Dimitrie Bolintineanu cunoaşte şi ipostaza reporterului oficial, care relatează ceea ce face parte din Vizita Domnitorului Principatelor Unite la Constantinopole. Această relatare este publicată în 1860, după ce la 22 septembrie 1860 Alexandru Ioan Cuza plecase la Constantinopol însoţit de o suită civilă şi militară din care făcea parte şi D. Bolintineanu, membru în Comisia Europeană a Dunării. De această dată, relatarea este făcută din punctul de

vedere al unui personaj oficial, care reprezintă interesele Principatelor Române şi care participă la întâlnirile protocolare.

Funcţia pe care o deţinea Bolintineanu nu era una simbolică. Navigaţia modernă pe Dunăre începuse din 1829. După războiul ruso-turc din 1806-1812 şi pacea de la Bucureşti, Imperiul Ţarist devenise stat riveran prin cedarea Basarabiei de către turci şi stabilirea graniţei pe braţul Chilia. După pacea de la Ackerman – Cetatea Albă din 1826, Imperiul Ţarist va obţine şi braţul Sulina, iar după pacea de la Adrianopole din 1829 va obţine şi braţul Sfântul Gheorghe. Opoziţia marilor puteri europene la această situaţie, care-i asigura Imperiului Ţarist expansiunea prin accesul la canalul de navigaţie europeană, s-a menţinut şi după războiul Crimeei, ce se încheiase cu Congresul de la Paris din 1856. Comisia Europeană a Dunării cu sediul la Galaţi, care tocmai se constituise, avea sarcina să consolideze şi să realizeze lucrările de dragare a Dunării maritime, prin perceperea unor taxe de navigaţie. Această comisie constituită la început pentru patru ani pentru a fi înlocuită cu o comisie a statelor riverane, s-a menţinut până în 1938. Zona Dunării inferioare a constituit de-a lungul vremurilor centrul de interes al tuturor imperiilor din centrul şi estul Europei, ba chiar şi al celor din Asia. În perioada pe care o descrie Bolintineanu, gurile Dunării erau punctul de atracţie pentru cuceritorul Bizanţului, Imperiul Otoman aflat în declin, pentru Imperiul Ţarist, pentru Imperiul Habsburgic şi pentru puterile centrale. Bolintineanu era în deplină cunoaştere a acestei situaţii şi faptul că el asistă la scena întâlnirii dintre Cuza şi sultan ne dezvăluie spiritul de observaţie, care de această dată se exersează asupra unor personaje istorice reale. Sultanul, care ştia franţuzeşte, dar respectă protocolul traducerii oficiale şi domnitorul român, în ţinuta sa de general, sunt descrişi de Bolintineanu prin mijlocirea detaliilor fizionomice, al gesturilor protocolare, al uniformelor de gală menite să uimească suita diplomatică. Bolintineanu scrie: „Trecurăm o galerie cu coloane, apoi deodată ne văzurăm într-o sală mare. Sultanul ne apăru în mijlocul sălei, în picioare, şi înaintă către noi cu pas lin. Sultanul purta o manta scurtă şi neagră, cu gulerul cusut în diamante. Pe cap, un fes dupe datina foncţionarilor turci. Sultanul pare mai bătrân decât vârsta sa. Are fizionomie interesantă., faţa sa este palidă şi pe ici pe colo zbârcită uşor. Un surâs apare necurmat pe buzele sale. Cu toate acestea figura sa este simpatică.

Domnitorul din parte-i se prezintă cu uniforma sa militară de general de diviziune, cu capul descoperit, precum se prezintă în toate saloanele din ţară. Între domnitor şi sultanul se afla marele vizir Ali Paşa. Domnitoriul pronunţă un mic spiciu în limba franceză şi în simţul că vine să esprime m.s sultanului simtimente de simpatie ale ţărilor.

Sultanul ştie franceză, dar eticheta curţei cerea ca marele vizir să facă pe dragomanul." (Bolintineanu, 1985: 522).

Exilat din motive politice în propria-i ţară, Alecu Russo este şi el un călător, care nu numai că nu iubeşte drumurile, dar le descrie în toată mizeria noroiului lor de martie, când peisajul devine siberian pentru cel întemniţat pe baza unei delaţiuni. Drumul supliciului său se termină la o mânăstire şi acest episod al existenţei sale va fi relatat în *Amintiri* (1855) şi în *Soveja (Ziarul unui exilat politic la 1846),* lucrare publicată postum în 1863 de Alexandru Odobescu. Temnicerul lui Alecu Russo este un om înţelept, care ştie o mulţime de poveşti cu tâlcuri orientale de felul Halimalei. Motivul întemniţării lui Russo este lupta cu cenzura, care în loc să şteargă o treime din piesa de teatru, nu şi-a făcut datoria şi nu a şters-o pe toată. Din această cauză a putut fi posibilă situaţia absurdă în care actorii l-au pârât pe autor că i-ar fi îndemnat să citească întregul text, dar ei, în realitate, nu l-au rostit de loc, poate şi fiindcă nici nu-l ştiau de loc. Alecu Russo este autorul cu succes la public, nemulţumit de efectele cenzurii şi arestat pentru că actorii l-au pârât pentru un lucru, care nu s-a întâmplat şi deci nu a adus prejudicii „ordinii publice" şi nici nu a „răzvrătit ţara", aşa cum l-a învinovăţit ministrul pe dramaturg. El a fost condamnat de vodă la închisoare pentru că se dorea ca un exemplu să fie dat tuturor. În aceste condiţii, deşi compătimit de ministru şi de agă, Alecu Russo este arestat

şi amintindu-şi despre penibilul moment, comentează: „În scurt, aga îmi puse pe umeri blana sa; ministrul îmi dete o căciulă, galoşi, un ciubuc şi tutun, şi fiecare din cei doi îmi deteră ceva bani. Voi înapoia banii la întoarcerea mea sau altcândva, iar darurile ministerilale le păstrez, căci un ministru nu dă în toate zilele. Auzit-aţi până acum un exilat să plece la locul osândei sale cu o căciulă pusă în capu-i de ministru!...” (Russo, 1963: 210-211).

Entuziast admirator al creaţiei populare, Alecu Russo s-a întâlnit cu „minunea poetică” numită Mioriţa în călătoriile sale. Spre deosebire de precursorul său, Calistrat Hogaş, solitarul scriitor călare pe calul său, Pisicuţa, admirator al peisajelor pe care le descrie cu talent epopeic, Alecu Russo este un călător reflexiv cu tendinţa de a-şi decanta impresiile sub forma unor consideraţii teoretice, care abat atenţia lectorului de la peisaj. Acest lucru se întâmplă şi pentru că Alecu Russo este atent la peisajul uman, la mentalităţile influenţate de morala orientală. El face comparaţii între felul de a fi al oamenilor din locurile pe care le-a vizitat şi concluziile sale, referitoare la psihologia personajelor influenţate de amintirile copilăriei, de traumele afective, care blochează evoluţia şi izolează individul, reprezintă nişte intuiţii psihologice foarte moderne, dacă facem legătura cu dezvoltarea psihologiei în veacul al XIX-lea. Russo nu apreciază sistemul educaţiei familiale influenţate de maximele înţelepciunii orientale şi îl face răspunzător pe acesta pentru inerţia, pentru lipsa de exerciţiu afectiv, pentru lenea de gândire şi lipsa de sociabilitate, de flexibilitate a individului, care este mascată de tipicele fraze cu iz tradiţionalist-conservatorist:

„Societatea europeană se sprijină în primul rând pe familiaritatea afectuoasă şi pe reciprocitatea sentimentelor care există între membrii unei familii, izvor prim, din care iau ei caracterul de blândeţe, de uşoară nepăsare, de politeţe lesnicioasă şi slobodă şi gustul sociabilităţii, care e necunoscut în ţinuturile mai apropiate de Orient. Părinţii noştri însă, au fost crescuţi în maximele turceşti, adică: fiul nu e prieten al tatălui său, ci i-i primul rob, pe care trebuie să-l strunească cu atât mai tare cu cât într-o zi trebuie să-i scape. De aici respectul acela silit, tăcerea poruncită, înţepeneala aceea impasibilă înţepenită pe frunţi, care se cer copiilor; tinerii de aceea ajung falsi ori stupizi – nenorocite extremităţi! Printr-o reacţiune firească, robul, la rândul lui, devine tiran. Urmarea educaţiei aceştia este izolarea indivizilor. Ajunşi în sfârşit mari, fără legăturile acelea aşa de dulci de la şaisprezece ani, cu inteligenţa şi imaginaţia niciodată deşteptate, cu inima goală, ei nu mai fac decât legături de interes; oamenii aceştia fără copilărie n-au nici amintire, nici viitor; au numai prezent material, fără farmec cu totul pozitiv. «Fă cum au făcut şi părinţii tăi», asta e fraza banală. Ei ţin la respectul silit: «Vreau ca copiii mei să se teamă de mine; de iubit, m-or iubi pe urmă, dac-or crede de cuviinţă...îmi spunea într-un rând o mamă: De ce să nu facă şi ei ca noi şi ca strămoşii noştri? Noi nu trăim în Franţa, domnule. » Vorbele acestea rezumă sistemul de educaţie domestică şi pot sluji de lămurire caracterului obştesc al cetăţenilor noştri.” (*Iaşii şi locuitorii lui în 1840* – fragmente – Russo, 1963: 327).

Vasile Alecsandri reprezintă în istoria literaturii române scriitorul despre care s-a spus că avea patima aventurierului şi curiozitatea demonului călător. Dar toate aprecierile care se vor mai face încă despre acest om, vor trebui să ţină seama de talentul său neîntrecut în privinţa povestirii pitoreşti şi poetice, amuzante şi interesante, în privinţa darului de a surprinde nuanţele peisajului străbătut, aroma atmosferei şi temperatura sufletească a ambianţei, în care are loc fuziunea sentimentelor cu tabloul. Maestru al însufleţirii peisajului, pictor în cuvinte al culorilor sufletului ce se răsfrâng asupra descrierii itinerariului, Vasile Alecsandri este singurul dintre scriitorii paşoptişti care realizează o descriere a unei călătorii în afara Europei. *Călătorie în Africa: De la Biaritz la Gibraltar* este relatarea unei excursii făcută în 1853. Ea a fost publicată fragmentar în 1855, 1868 şi 1874. Amănuntul semnificativ nu lipseşte din descrierea acestui itinerar exotic, pe care Alecsandri îl face împreună cu un amic englez, Angel. Povestirile abundă, descrierile de asemenea şi însoţindu-i în itinerariul lor narativ pe cei doi călători, cititorul are ocazia să descopere farmecul unor peisaje care se

suprapun ireal. Spre Maroc, spre Tanger, o povestire despre cafeaua dervişului Abdalah-Osman aflat undeva în Asia, pe drumul Brusei are rolul de a-l face pe cititor să se simtă depeizat, adică plăcut impresionat de un peisaj pe care îl admiră fără să-l recunoască, îl vede cu ochii minţii fără să-l privească: „La anul 1845, între Ghemlic şi între Brusa, în Asia. Plecasem din Constantinopoli pe un vapor turcesc, cu gând de a merge să vizitez Brusa, vechea capitală a Imperiului Otoman, vestită prin numărul minarelelor ce se înalţă din sânul ei ca lănciile unei armii de urieşi, precum şi prin frumoasele materii de mătasă lucrate în fabricile sale. Dezbărcând la Ghemlic, sat mic de pe malul asiatic a Mării de Marmara, tovarăşii mei şi eu ne suirăm pe cai şi luarăm drumul Brusei.

Cărarea ce duce la acest oraş, bătută de copitele cailor şi ale cămilelor, trece peste câmpii şi colnice acoperite cu o iarbă sălbatică şi mirositoare, şi călătorul este expus, în vreme de şase oare, la razele arzătoare a unui soare de foc, ce îl coace chiar ca pe un ou în pelea lui." (Alecsandri, 2012: 209).

Întâlnirea călătorilor cu dervişul în acest peisaj incandescent este prilejul pentru autor de a înfăţişa atât gusturile proprii în privinţa unei cafele de calitate, cât şi uimitoarea ospitalitate şi bunătate a acestui om bătrân şi înţelept, care îi serveşte pe călătorii osteniţi cu apă şi cu o cafea deosebită: „Într-o clipală cutia şi paharele sunt deşerte, setea noastră stinsă, şi mulţămirea noastră cu atât mai mare că bătrânul ne aduce îndată pe o altă tablă mai mică, câteva felegene de cafe; dar ce cafe! Fiecare picătură cuprindea o comoară de mulţămiri necunoscute; credeam că sorbeam raiul lui Mohamed topit în felegeanuri." (Alecsandri, 2012: 210).

Jurnalul călătoriei în Italia, voiaj realizat cu Elena Negri în 1846, în perioada 7/19 iunie 1846 – 4 mai 1847 este o lucrare redactată iniţial în limba franceză. Datarea în succesiune cronologică a evenimentelor, cantitatea mare de informaţii cu caracter autobiografic şi mai ales dispariţia tragică a Elenei Negri vor face ca această scriere să fie publicată postum, în 1947 de C.D. Papastate în volumul Vasile Alecsandri şi Elena Negri cu un jurnal inedit al poetului.

Puţini literaţi români, care au ocazia să facă o plimbare romantică pe canalele Veneţiei, ştiu că Vasile Alecsandri a locuit împreună cu Elena Negri în palatul Benzon, din balcoanele căruia admira Ca' Foscari şi că s-a bucurat de cea mai frumoasă întâmplare a vieţii sale de turist îndrăgostit, căruia viaţa i-a oferit o şansă unică. Ghidurile turistice ale Veneţiei amintesc aproape toate despre şederea lui Byron în oraşul lagunelor. Dar despre numele românului poet, premiant al laurilor nobilei ginte latine foarte puţină lume a auzit. Pentru Alecsandri, Veneţia reprezintă un episod simbolic al existenţei sale. Veneţia, regina mării este oraşul iubirii sale: „Şederea noastră de două luni la Veneţia valorează cât o viaţă întreagă de fericire, căci visul cel mai frumos al tinereţii noastre, speranţele cele mai luminoase ale dragostei noastre s-au realizat zi cu zi, oră cu oră" (Alecsandri, 1975: 78).

Aici mai mult decât în oricare dintre descrierile jurnalului lui Alecsandri atmosfera este colorată cu nuanţele discrete ale sentimentului. Dar luminozitatea peisajului este mai ales una interioară: „Totul este frumos, calm şi strălucitor în jurul nostru, totul ne zâmbeşte." (Alecsandri, 1975:79).

Notaţiile din perioada şederii sale la Veneţia par uneori extrem de prozaice, dar nu sunt lipsite de umor. Aşa se întâmplă în momentul în care autorul consemnează încercările gospodăreşti eşuate ale iubitei sale, care reuşeşte doar să transforme miezul copt al portocalelor în veritabile cristale diamantine, necomestibile, fără nici o îndoială. Mulţi lectori ai acestor prime pagini despre Veneţia au observat că aici nu apar prea multe notaţii despre muzee, concerte, biserici şi statui.

Dar amintirea acestora se imprimă fotografic pe retina autorului, care la Salzburg, în oraşul natal al lui Mozart, îşi aduce aminte de muzeele şi bisericile Veneţiei. Alecsandri este impresionat de locurile pe care le-a vizitat şi chiar dacă nu reţine întotdeauna numele unui

autor celebru precum Donatello, descrie cu precizie opera acestuia, fapt ce arată că el este un vizitator profund, care se iniţiază călătorind în arta renascentistă şi barocă italiană: „Printre monumentele pe care le-am vizitat la Veneţia, biserica Santa Maria dei Frari ne-a uimit atât prin arhitectura sa măreaţă, cât şi prin numeroasele şi admirabilele lucrări în marmură care o împodobesc în interior. Monumentul de marmură albă al lui Canova este dintre toate cel care ne-a impresionat mai mult, prin simplitatea şi măreţia lui. Mintea care a creat planul a fost desigur a unui geniu. Canova însuşi a făcut desenul acestui monument măreţ, cu intenţia de a face un mormânt pentru Tiţian.

Statuia plină de viaţă a lui St. Jerome, capodoperă a lui.... se află de asemenea în această biserică." (Alecsandri, 1975:103) .

Între Veneţia, regina mării şi Londra, oraşul ceţurilor de pe Tamisa numai un spirit erudit precum cel al lui Alexandru Odobescu putea găsi asemănări. Autorul a făcut împreună cu tatăl său o Călătorie de la Paris la Londra (de la 3 până la 11 august 1852), pe care a descris-o într-un jurnal intitulând-o chiar astfel. Notaţiile lui Alexandru Odobescu din acest jurnal, ce completează atlasul literar al călătoriilor paşoptiste descrise de călătorii români demonstrează un spirit sensibil, cu un ascuţit simţ de observaţie a detaliilor şi cu puterea comparaţiilor. Aidoma personalităţilor din lumea Renaşterii, Alexandru Odobescu s-a format pentru a fi în acelaşi timp istoric, etnograf, istoric de artă, arheolog, folclorist, poet, eseist şi prozator. Viziunea echilibrată a frazei sale l-a făcut să îşi înfăţişeze ideile într-un stil propriu, tipic marilor spirite. Primele pagini ale acestei lucrări descriu peripeţiile călătoriei cu trenul şi cu vaporul, pentru a străbate Canalul Mânecii. Ploaia infernală, specific londoneză, cea care va inspira ceţurile şi spleen-urile simboliştilor l-a agasat pe autorul care notează: „Am şezut opt zile de vară în Londra şi n-a trecut una fără să (se) plouă de câteva ori pe zi. Ce o mai fi şi iarna!" (Odobescu, 1970: 163).

Vizitarea Londrei îi va prilejui autorului privilegiul de a înfăţişa, printre alte monumente descrise, imaginea Parlamentului, flancată cu statuia lui Richard Inimă de Leu. De remarcat sunt digresiunile istorico-eseistice, pe care i le prilejuieşte autorului această descriere, în care autorul îşi imaginează cum atmosfera umedă, ceţoasă va întuneca faţada veneţiană a construcţiei Parlamentului, aceasta conferindu-i aspectul întunecat al mediului în care a fost realizată: „Palatul Parlamentului, noua zidire, d-o arhitectură veneţiană, întinsă şi încă albă, care-şi scaldă poalele în apele negricioase ale Tamizei şi al cărui turn pătrat stă acoperit de ceaţă şi de fum, nu va trece mult şi Palatul Parlamentului va lua faţa întunecoasă a tristului Palat Somerset, ce-i stă în faţă, peste apă, căci aici nu e soarele Italiei, ca să aurească piatra, nici sânul Veneţii, ca să răsfrângă-n azur faţa-i aurie." (Odobescu, 1970: 170).

Eseul inspirat de tema călătoriei face din Alecu Russo un scriitor novator. Piatra teiului, publicat postum în traducerea lui Mihail Sadoveanu în 1911, fusese redactat iniţial în limba franceză. El este subintitulat (Legendă) Fragment dintr-o călătorie în Munţii Moldovei. Alecu Russo este fără îndoială un eseist reflexiv, în scrisul căruia poţi descoperi inspiraţia talentului înflăcărat şi sensibilitatea romantică. Pentru el „călătoria e un lucru frumos şi bun, care ne dezvăluie, cu mult mai bine decât cărţile, viaţa intimă a civilizaţiilor". (Russo, 1963: 271).

Ca orice călător romantic, care îşi dezvăluie sentimentele profunde în descrierile pe care le face, însufleţit de patriotismul şi idealurile generaţiei sale, Alecu Russo este conştient de faptul că descrierile plaiurilor îndepărtate îl fac pe om să uite de frumuseţile ţării sale: „Mai mult, noi, oameni fericiţi, abia răsăriţi la faţa pământului, ne-am dus să ne plimbăm trândăvia ori nefericirile până şi prin pădurile feciorelnice ale Lumii-Nouă; şi după ce am străbătut o parte a lumii, după ce am grămădit atâtea nume de oraşe şi atâtea poziţii geografice, numai ţara noastră nu ne-o cunoşteam, ţara care după gazeta zilei ar fi măsurând 500 de mile pătrate." (Russo, 1963: 272).

Călător erudit prin lumea cărţilor, critic în cugetările sale despre rostul literaturii, atent în observaţiile pe care le face la psihologia oamenilor şi la arheologia ce ilustrează istoria locală, Alecu Russo polemizează cu scriitorii care imită şi sunt lipsiţi de originalitate. El pune problema raportului dintre scriitor, operă şi public, pledând în spiritul raţionalismului clasic pentru originalitate şi pragmatism: „Ce-mi pasă mie, moldovan ruginit, de scenele voastre din Italia, de serile voastre pariziene, de amintirile voastre din străinătate, de fantomele voastre nemţeşti, de comediile voastre imitate şi de povestirile voastre traduse şi adaptate! Zugrăviţi-mi mai curând, o icoană de la ţară, povestiţi-mi o scenă de la noi, pipărată ori plină de poezie, o mică scenă improvizată, căci bunul şi răul, simplul şi emfaticul, adevărul şi ridicolul se întâlnesc la fiecare pas. O să găsiţi în nevinovatele credinţi populare oricâtă fantezie voiţi, iar în năravurile amestecate ale claselor de sus, stofă destulă. Şi în loc să-mi plimbaţi prin Iaşi un personagiu de-al lui Balzac, care s-ar îneca în glodul de la noi, daţi mai bine eroului vostru o giubea largă, un anteriu din vremurile cele vechi şi bune, în vorbire o lăudăroşenie naivă, în felul de a se purta o asprime firească, şi puneţi-i în juru-i viaţa orientală alcătuită din despotism casnic şi din trai patriarhal. Apoi pe un divan, ori în căruţă de poştă, ori în rădvan, dacă-i dă mâna, faceţi-l pe acest moldovan să lucreze, faceţi-l să se mişte prin ţara lui. Imitaţia necugetată ne strică mintea şi inima, şi, încet-încet va ruina şi patriotismul – dacă este patriotism! Imitaţia, care ne face să dispreţuim ce e naţional şi pământul nostru, ne încarcă creierul cu idei cu neputinţă de pus în legătură cu lucrurile vieţii zilnice.” (Russo, 1963: 274-275).

Romantismul descrierii eseistice a lui Alecu Russo este evidenţiat de melancolia acestui peregrin visător, care îl îndeamnă să alterneze în scrisul său icoanele amintirilor şi ale sufletului său, cu cele ale drumului parcurs în caleaşcă. Caracterul confesiv al descrierii călătoriei, intuiţia, delicateţea şi sensibilitatea autorului, capacitatea de a citi gândurile şi simţămintele altora cu o miraculoasă precizie, toate acestea demonstrează talentul eseistului Alecu Russo. Pentru el călătoriile au fost la început un fel de prilej de amuzament, însă, în momentul redactării eseului, moment care se confundă voit cu cel al derulării călătoriei, o miraculoasă trecere a graniţei dintre vis şi realitate, ca şi a celei dintre sentimentele gemene de bucurie şi de melancolie, are loc. Autorul face o comparaţie şi o referire livrescă la Xavier de Maistre (1763-1852) şi la cartea sa intitulată Călătorie în jurul camerei mele: „Am crezut multă vreme ca mulţi oameni că drumurile, călătoriile, înveselesc. Astăzi cred dimpotrivă că întipăresc în sufletul nostru un fel de simţire de nedesluşită şi atrăgătoare tristeţe. În trăsură, plecat puţin pe-un cot, îmi place să-mi aţintesc ochii în zări. În mişcarea regulată, toate amintirile îmi vin una câte una. Mă cufund în trecut şi visez la zilele duse. Toate micile întâmplări care alcătuiesc viaţa unui om se desfăşură domol. E un farmec viaţa aceasta de oboseli şi de lene, de mişcare şi de somn, care învederează sistemul lui Xavier de Maistre, în care trupul nu-l simţeşti decât după câteva zguduituri mai tari ale căruţei, în care omul blând înghite aerul cu plăcere şi-şi deschide sufletul impresiilor pe care i le stârnesc icoanele ce se perindă; o vedere veselă îl face să râdă; o stâncă cumpănită deasupra unei prăpăstii, un brad străvechi pe care braţul vijeliei l-a dezrădăcinat şi care îşi întinde ramurile pe pământ ca un atlet învins îl umplu de melancolie.” (Russo, 1963: 286) .

Veche precum lumea, tema călătoriei reale sau visate, a călătoriei în scop de cunoaştere sau de plăcere, are în cazul lui Alecu Russo calitatea unui itinerar ambiguu, şerpuind la graniţa dintre real şi imaginar, dintre trecut şi prezent. Călătoria iniţiatică pe care el o realizează este o sumă a descoperirilor şi a decepţiilor. Autorul – erou are un paşaport stilistic valabil în acest spaţiu privilegiat al literaturii. El se deplasează pe axa orizontală a spaţiului şi pe cea verticală a timpului descoperind misterele şi frumuseţile universului autohton, iar din această călătorie se reîntoarce mereu victorios şi intelectual îmbogăţit. Călătoria sa are ceva din caracterul enciclopedic al Iluminismului, căci ea îşi propune să educe gustul unui public, să-l familiarizeze cu nebănuitele frumuseţi ale spaţiului autohton.

Pentru el, o călătorie prin Moldova seamănă cu un pelerinaj la Mecca sau cu itinerariile pelerinilor medievali, iar atmosfera relaţiilor dintre călători se aseamănă cu cea din vremea Saturnalelor, sărbătoarea agricolă romană în timpul căreia se suspendau diferenţele de statut social: „Călătoriile în Moldova, la munte mai ales (căci la şes, civilizaţia s-a amestecat în toate) seamănă cu hagialâcurile la Meca, ori cu acelea pe care creştinii cuvioşi le făceau la locurile sfinte. Se fac întotdeauna în caravană mare, cu caii încărcaţi de merinde, cu oamenii înarmaţi cu puşti şi cu pistoale, cu săbii şi iatagane. Din vreme în vreme vezi pe câte un călător întârziat ocolind coasta unui munte, căţărându-se pe piscul unei culmi, ori trăgându-şi calul de căpăstru la un coborâş. Apoi toţi drumeţii din convoi veseli, vorbind, râzând, fumând, îşi trec de-a călare din mână în mână o ploscă cu băutura aceea aşa de înviorătoare, care se chiamă rachiu şi care e aşa de trebuitoare şi aşa de obişnuită în munţi. O observaţie prea adevărată şi al cărei temei dovedeşte o patriarhală moştenire din vremurile cele vechi şi bune, care pare născută firii moldovanului, este aproape egalitatea care domneşte pe drum între stăpâni şi oamenii lor. În călătorie la noi, ca şi robii celor vechi în vremea Saturnalelor, cei mici au dreptul să înceapă vorba, să facă observaţii, să râdă, să-şi amestece glumele şi sudălmile cu cele ale stăpânilor, cu o încredere de copii răsfăţaţi. Întorşi acasă, toate intră în obişnuita rânduială, fără ca această binevoitoare slobozenie să fi adus atingere respectului şi supunerii. Lămuriţi dumneavoastră cum vă place de unde vine asta”. (Russo, 1963: 287)

Scriitor talentat descriind sub pretextul prefeţei unui manual pe tema vânătorii lumea călătoriei prin ţara miturilor, Alexandru Odobescu realizează în Pseudokynegeticos cea dintâi abordare a stilului savant în materie de eseu din literatura noastră modernă. Utilizând arhetipurile imaginaţiei umane de pretutindeni şi de oricând cristalizate în forma miturilor, Alexandru Odobescu este şi autorul primei „opere deschise” din literatura noastră în sensul pe care Umberto Eco îl dădea acestei noţiuni în 1962. Ultimul capitol al lucrării sale este o ilustrare a acestei idei. Eseul nestructurat subintitulat Fals tratat de vânătoare promovat de Alexandru Odobescu este cu totul neconvenţional, nou ca manieră de abordare. Referirile livreşti, trimiterile în special la lumea lecturilor clasice, dar şi la cele romantice şi la literatura folclorică, nenumăratele comparaţii şi figuri de stil împletite în fraza armonioasă, echilibrat construită, constituie reperele stilistice ale stilului savant al lui Alexandru Odobescu. Despre acest autor, Tudor Vianu obişnuia să spună că „a izbutit să îmbine umanismul cu paşoptismul”. Afirmându-se într-un moment în care latinismul, italienismul şi mai ales purismul lingvistic erau curentele filologice dominante, Alexandru Odobescu dovedeşte o putere de sinteză verbală, care depăşeşte norma lingvistică fără însă să se abată de la ea. Alexandru Odobescu este întemeietorul în literatura noastră al stilului retoric. Retorica, această artă străveche de a vorbi, de a se exprima elegant, utilizând cuvinte alese şi frumoase pentru a convinge auditoriul, pentru ca prin mijlocirea forţei incantatorii a cuvintelor să reuşeşti să îl desprinzi din indiferenţă pe cel care ascultă, câştigându-l afectiv, a fost cultivată încă din Antichitate devenind una dintre cele şapte arte liberale în Evul Mediu. Conducător de suflete prin seducţia exercitată de splendoarea discursului, stilul retoric al lui Alexandru Odobescu are implicaţii estetice şi gnoseologice deosebite pentru scriitorii care în literatura română l-au folosit şi îl vor mai folosi după momentul Odobescu: Nicolae Bălcescu şi Barbu Ştefănescu Delavrancea, Nicolae Iorga, George Călinescu. Împletind descrierea cu naraţiunea în discursul său eseistic, autorul surprinde pitorescul şi culoarea locală prin intermediul utilizării elementelor arhaice, populare, regionale şi al neologismelor specifice istoriei artei. Romantic erudit ce foloseşte lungi serii enumerative în descrierile sale, Alexandru Odobescu atribuie eseului un rol instructiv. El utilizează în scrierea sa atât persoana a III-a, cu rol de obiectivare a descrierii cât şi persoana I, cu rol de confirmare a autenticităţii faptelor înfăţişate de personajul care este şi autor şi narator. Forma epistolară a naraţiunii şi a descrierii din „Pseudokynegeticos” dezvăluie un stil scriptic, cu nenumărate elemente de oralitate. Autorul este un expert în realizarea unei descrieri care depăşeşte limitele spaţiale ale cadrului în care

se află obiectul. Dacă obiectul descris este unul de artă îşi face apariţia digresiunea istorică, cu rolul de a reconstrui patina vremii şi atmosfera locală. Comentariul operelor de artă reprezintă o inovaţie în materie de eseistică în literatura română. Estetismul clasicizant cu o notă de preţiozitate a textului erudit face imposibilă o lectură facilă şi superficială a lucrării sale, care are nevoie de multă atenţie pentru a fi receptată de lectorul modern. Arheolog şi literat romantic convins de antiteza dintre trecutul glorios şi prezentul decăzut, Alexandru Odobescu are o atitudine de intelectual antic şi enciclopedist, pentru care nimic din ceea ce este bine şi frumos nu trebuie să rămână ascuns în straturile diverselor vremi, ci trebuie expus într-un muzeu în care generaţii succesive de cititori să-l studieze sau să-l contemple.

Între eseu şi nuvelă, în cadrul genului epic în proză scriitorii paşoptişti români au cultivat şi legenda. Un poet paşoptist prieten cu Vasile Alecsandri, Mihai Cuciuran scria Peatra corbului pe care o va publica în 1844. Acelaşi subiect l-a inspirat şi pe Alecu Russo care a scris în limba franceză La Rocher du corbeau, o legendă culeasă de la Bicaz, publicată postum în 1863 în „*La Voix de la Roumanie*" şi apoi în traducerea lui Vasile Alecsandri în 1868 sub titlul Stânca corbului în Foaia soţietăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina. Această legendă cuprinde şi descrierea împrejurărilor în care ea a fost culeasă de către autorul călător pe valea Bicazului, ce dă în valea Bistriţei. Referirile livreşti la opera pictorilor renascentişti italieni nu lipsesc în această introducere, pe care scriitorul o realizează pentru a contura splendidul cadru natural, „tablou magic şi demn de penelul lui Salvador Rosa! Soarele asfinţind într-un ocean de lumină înfocată; câţiva plăieşi trecând pintre copaci; câţiva vulturi zburând roată împregiurul vârfului Ceahlăului şi gios, lângă o naltă stâncă, caii noştri adăpându-se în apa limpede a Bicazului!" (Stânca Corbului (Legendă culeasă de la Bicaz) în Russo, 1963: 241).

Menirea legendei este aceea de a înfăţişa un episod de excepţie al trecutului, un exemplu de comportament în situaţii limită. Prin felul în care realizează această scriere, autorul concretizează estetica romantismului. Atenţia acordată cadrului natural de excepţie, povestea sacrificiului demn al tinerei urmărită de păgâni, care preferă să se zdrobească de pietre şi să fie înghiţită de apele râului, doina Corbiţei, pe care o cântă fetele în zilele în care se coc fragii şi mai ales fantomatica apariţie a umbrei albe „clătinându-se pe vârful stâncei şi apoi lunecând de-a lungul ei până-n apa Bicazului". (Russo, 1963: 244) despre care povestesc păstorii în nopţile cu lună, sunt tot atâtea argumente în favoarea romantismului legendei istorisite de Alecu Russo.

O altă specie a genului epic inspirată de tema călătoriei este nuvela. Nespecializată tematic la începuturile sale, aceasta cunoaşte o carieră rapidă în literatura română. Grigore Alexandrescu include această specie literară sub titlul Călugăriţa în Memorialul de călătorie. Şi Vasile Alecsandri a debutat cu o nuvelă inspirată de o călătorie, lucrare intitulată Dridri, pe care a publicat-o în 1840 în Dacia literară. A urmat apoi *Suvenire din Italia Buchetiera de la Florenţa* publicată în 1840 tot în Dacia literară. Prin structura şi conţinutul său, această specie literară permite abordarea eternei teme a călătoriei într-o manieră inedită. Era vorba despre împărtăşirea unor impresii, despre povestirea unor aventuri, despre descrierea unor peisaje exotice. Există mai multe motive literare care se regăsesc în aceste scrieri ale paşoptiştilor români: angoasa, arta şi artiştii, autobiografia, copilăria, dragostea şi pasiunea, eroii romantici, exotismul, fantasticul, femeia, folclorul, libertatea, literatura şi istoria, moartea, Napoleon, nebunia, răul secolului, natura, noaptea, pictura, reveria, revolta şi revoluţia, solitudinea şi visul. În cele dintâi pagini ale nuvelei lui Alecsandri, confesiunea de tip autobiografic este procedeul utilizat de autor pentru a sugera autenticitatea faptelor relatate: „...Călătorul nu mai are vreme nici să gândească, ci îşi simte fiinţa cufundată într-o mirare îndelungată, şi plină de plăceri. El în trecerea sa prin Italia gustă o viaţă nouă; şi când iese de pe ţărmurile acestui pământ poetic, atunci i se pare că s-au visat zburând printr-o câmpie îmbogăţită cu toate podoabele raiului.

Într-o duminică trecând prin piaţa Domo, văzui o mulţime de echipajuri, aşezate în linie în faţa catedralei Santa Maria del Fiore şi îndemnat de curiozitatea de a vedea damele aristocrate din Florenţa intrai în ea." (Alecsandri, 1984I: 47).

Într-o altă nuvelă cu caracter autobiografic intitulată *O primblare la munţi* Vasile Alecsandri povesteşte călătoria în munţii Moldovei din toamna lui 1843, pe care a făcut-o împreună cu Alecu Russo şi Mihai Cuciuran. Ea a fost publicată în 1844, în Propăşirea. Această nuvelă are şi valoare documentară, căci ea sugerează împrejurările şi sursele de inspiraţie ale legendelor şi ale scrierilor tinerilor romantici paşoptişti.

Obiceiul de a include o nuvelă într-un memorial de călătorie sau într-un jurnal de călătorie sugerează faptul că graniţele acestor specii literare nu erau fixate încă de convenţie în literatura română din perioada paşoptistă.

Nuvela *Muntele de foc* inclusă în jurnalul *Călătorie în Africa: De la Biaritz la Gibraltar istoriseşte întâmplările unui voiaj făcut în 1853* de Vasile Alecsandri. Ea a fost publicată fragmentar în 1855, 1868 şi în 1874. Aceasta este un dintre primele descrieri ale unui vulcan realizată de un literat român, care a avut ocazia să-l cunoască în mod direct. Nuvela *Borsec* publicată în 1845 în *Calendarul Foaiei săteşti*, ca şi nuvela *Balta Albă* (1847) publicată în 1848 în Calendarul Albinei sunt rodul experienţei directe pe care autorul a avut-o străbătând meleagurile acestea. Abordând punctul de vedere al călătorului străin, care observă cu atenţie un tărâm pe care îl explorează în premieră, autorul are ocazia să formuleze după procedeul iluminist folosit o critică a stării de lucruri pe care o întâlneşte. Fără îndoială că acest punct de vedere ia naştere prin comparaţie. Spirit romantic, năzuind la absolutul frumuseţii „castelelor de Spania", „veselul" Alecsandri călătorul explică în ce momente ale reveriei sale scrie despre realităţile pe care le-a cunoscut, meditând asupra pelerinajului aducător de bucurie: „Eu care, slavă Domnului sunt încă departe de a fi în numărul celor ce jălesc primăvara vieţii, găsesc o mare mulţămire a mă pune sara în faţa sobii şi a privi giocul fantastic al focului. Îmi place să reînviez în închipuire icoanele depărtate ce s-au şters odată cu trecerea zilelor şi să le înfăţişăz ca o panoramă dinaintea ochilor mei. Franţia, Italia, Germania ş.c.l. mi se arată atunci cu tot farmecul de care le împodobesc puterea suvenirelor şi dorul încă mai puternic de a le revidea în fiinţă. Câte planuri de fericire, câte casteluri de Spania rîdic în ceasul acela! Mă prifac îndată într-un arhitect atât de măiestru, că mă admir eu însumi de frumuseţile operilor mele; şi cu toate că râd în sfârşit de toate acele nebunii ce-mi vâjâie prin minte, dar mărturisesc că mă simt câteva minute fericit de ele. Zic câteva minute numai, căci realitatea, cea mai aprigă duşmană a închipuirei, vine de a mi se pune necontenit dinaintea ei şi o întunecă fără milă. Visul se şterge şi inima încetează a bate; coroana cade şi omul rămâne aceea ce este. Le masque tombe, l'homme reste et le héros s'évanouit!" (Alecsandri, 1984I :175).

O altă nuvelă celebră în epocă îi aparţine lui Nicolae Filimon şi se intitulează *Friderich Staaps sau Atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui Napoleon I* (1858). Ea poate fi considerată o nuvelă de ficţiune şi a fost rescrisă de autor în perioada redactării romanului *Ciocoii vechi şi noi*. Titlul inedit, tonul tragic, gustul pentru faptele de senzaţie, precum şi situarea insolită a acţiunii acestei nuvele romantice şi pitoreşti, în care vom întâlni apetenţa clasicului pentru fizionomii, pentru caractere şi pentru intuiţiile balzaciene din romanul de mai târziu, are legătură cu siguranţă cu drumul prin Austria, Germania şi Italia, pe care autorul l-a făcut prin 1858. Noutatea pe care nuvela lui Nicolae Filimon o aduce în epocă se referă la abordarea romantică a unui episod tragic din istoria europeană recentă. Detaliile morale şi caracteriologice, informaţiile sociale, vestimentare sau practice, relatarea anecdotelor mărunte anticipează serialul foiletonistic al însemnărilor şi al notelor de călătorie publicate de autor în ziarul *Naţionalul* în 1859-1860.

O altă specie a genului epic în proză cultivată de scriitorii generaţiei paşoptiste este epistola. Un exemplu în acest sens este Ion Ghica şi lucrarea sa intitulată *O călătorie de la*

Bucureşti la Iaşi cuprinsă în volumul *Scrisori către V. Alecsandri* din 1881. Înaintea acestei lucrări se situează *Negru pe alb Scrisori de la un prieten*, lucrarea lui Costache Negruzzi, care reprezenta o primă încercare eseistică din literatura română, adunând disertaţii agreabile despre teme diverse realizate precum mici studii de istorie, însemnări filologice, evocări ale unui trecut nu prea îndepărtat, schiţe de moravuri, articole de critică literară, publicistică curentă şi însemnări de călătorie. Alături de *Amintiri de după pribegia de la 1848,* o colecţie de documente şi de scrisori realizată de Ion Ghica, această lucrare este o mărturie, un document. Ea se referă la felul în care infrastructura românească funcţiona la începutul secolului al XIX-lea.

Reportajul este una dintre speciile literare aparţinând genului epic a cărei dezvoltare se află în directă legătură cu afirmarea presei naţionale. Nicolae Filimon realizează o suită de reportaje sub titlul *Escursiuni în Germania meridională (Memorii artistice, istorice şi critice)* ca urmare a călătoriei din 1858. Acestea vor fi publicate în Naţionalul de la 6 septembrie 1859 la 20 martie 1860. Apelând la modalităţile literare de expresie operativă a informaţiilor referitoare la anumite evenimente, realităţi geografice, etnografice, economice, reportajul face parte dintre speciile literare care au nevoie de un reporter, adică de un ziarist specializat, trimis să culeagă de pe teren aceste informaţii. În lumea veacului al XIX-lea, aceasta era o meserie nouă. Dacă comparăm condiţiile veacului nostru cu vremea lui Filimon, ne putem de seama că în acea epocă diferenţele transculturale, care se făceau cunoscute prin intermediul reportajului şi al literaturii de călătorie în genere, au dus la progresul rapid al mentalităţilor, la transformări radicale de concepte, de norme, de valori, de interese, de pattern-uri comportamentale, care au fost validate în propria noastră cultură prin intermediul imitaţiei la început. Aşa se explică atitudinea lui Kogălniceanu, în faza etnocentrică a *Introducţiei* la *Dacia literară*. (Înţelegem prin *etnocentrism* dorinţa paşoptiştilor de a demonstra superioritatea culturii române. Această atitudine a promovat unitatea, loialitatea, moralitatea generaţiei paşoptiste, reîntărind patriotismul acesteia şi coeziunea în jurul ideii de afirmare a originalităţii, a specificităţii naţionale. În mod paradoxal, în momentul în care se vorbeşte despre atitudinea etnocentrică a generaţiei paşoptiste, nu se poate discuta despre protecţia împotriva schimbării. Această generaţie este cea dintâi care aduce în cultura română tendinţa de modernizare şi de sincronizare cu mişcarea europeană printr-un inteligent efort de recuperare a distanţelor temporale convertite în distanţe valorice. Această medie de atitudine etnocentrică a generaţiei demonstrează că nu toţi membrii săi au fost la fel de etnocentrici. *Xenocentrismul*, adică preferinţa pentru valorile, interesele, normele, conceptele, tiparele comportamentale străine se poate descoperi în lucrările acestor scriitori. Însă nici această trăsătură nu se regăseşte în stare pură în lucrările acestor scriitori patrioţi.) Revenind la reportaj, ca nouă specie literară în varianta Nicolae Filimon, trebuie să spunem că autorul realizează o amănunţită descriere culturală a societăţilor pe care le vizitează, în sensul în care el este atent la complexul de credinţe, de abilităţi artistice şi de atitudini dobândite de individ ca membru al societăţii respective. Critica aspectelor prezentate se desprinde din context. Autorul este atent la societatea românească pe care o descrie unui străin prin comparaţie cu realităţile sociale asemănătoare: „Şi la noi, ca şi la dumitale, nu sunt străinii care ne pregăteşte ruina, ci suntem noi. Sunt o parte de magnaţi parveniţi, vanitoşi, ambiţioşi şi corupţi. Oameni care-şi vând patria şi conştiinţa pe preţul unei decoraţii, ce de multe ori nu valutează nici trei crăiţari. Sunt guvernele antipatriotice, care sug sângele unui popor martir, care îl ţine în ignoranţă şi mizerie!...” (Filimon, 2005)

Nicolae Filimon şi-a început „escursiunea” din Bucureşti. Ajungând cu „omnibusul” la Giurgiu, va lua vaporul pentru a ajunge la Budapesta. De aici va ajunge la Viena cu trenul. În capitala imperială, el este atent şi îşi notează conştiincios date despre galeria artă de la castelul Belvedere, despre grădinile dimprejurul Vienei, despre arhitectură, muzică, războaiele napoleoniene. Contactul cu alţi oameni aparţinând altei culturi îi prilejuieşte autorului etalarea

elasticităţii emoţionale şi a flexibilităţii, a deschiderii sale. El descoperă în relaţie cu aceşti oameni ceea ce este asemănător. Prin realizarea acestor note, care să alcătuiască reportajul propriu-zis autorul îşi întocmeşte o ierarhizare a valorilor din sistemul propriu ţinând seama şi în valorile mediului pe care îl cunoaşte. El este un călător sobru, mult mai instruit şi mai rezervat decât Dinicu Golescu şi acest aspect iese în evidenţă în momentul în care autorul îşi demonstrează acuitatea perceptivă în descrierea evenimentele culturale la care este prezent. Cel care înţelegea şi se exprima în limbajul muzical, unicul capabil să exprime infinitatea trăirilor emoţionale ale oamenilor, este un scriitor atent la opera lui Schubert şi la cea a lui Richard Wagner, pe care o consideră „muzica viitorului". S-a spus despre lucrarea lui Nicolae Filimon că ea a fost inspirată de ghiduri turistice şi de cataloage ale muzeelor vremii, de programe din sălile de concert şi de numeroase cărţi de istorie. Originalitatea scrisului autorului însă, stă în tratarea comparativă a informaţiilor pe care reportajul le cuprinde şi în permanenta referire la starea de lucruri din ţara sa, pe care uneori o vede în antiteză cu lumea pe care o vizitează.

Ion Codru Drăguşanu este pseudonimul lui I. Codrea, personaj care îşi scria latinizat numele Ioanne Germaniu Codru. Originar din Maramureş, el este autorul unei lucrări intitulate „Peregrinul transilvan sau Epistole scrise den ţere streine unui amic în patrie, de la anul 1835 până inchisive 1848", unul dintre cele mai interesante reportaje europene realizate de un român în secolul al XIX-lea.

Publicată fragmentar în ziarul „Concordia" 1863-1864 şi în volum în 1865, lucrarea a cunoscut de-a lungul timpului doar trei reeditări, foarte repede acoperite de banala indiferenţă critică. Lucrarea valorifică experienţele călătoriilor autorului, care între 1838 şi 1839 l-a însoţit pe domnitorul Ghica în Austria şi Italia. În perioada anilor 1840-1841 îl acompaniază pe un boier muntean notat cu iniţialele G.G. la Baden-Baden, Paris şi Londra. În perioada anilor 1842-1843 este curierul unei familii de nobili ruşi între Neapole şi Petersburg, iar în perioada anilor 1843-1846 este ghidul unui principe rus, numit B. în Rusia, Elveţia, Germania, Anglia şi Franţa. Aceste călătorii se încheie la Paris, la Rambouillet, unde călătorul asistă la o partidă de vânătoare. Prea puţin cunoscută astăzi de către cititorii români, „Peregrinul transilvan" este lucrarea unui observator lucid, cu intuiţia echilibrului dintre xenocentrism şi etnocentrism şi mai ales cu darul de a lua pulsul relativităţii civilizaţiilor. Învăţător inimos la o şcoală din Făgăraş, scriitorul este unul dintre cei dintâi publicişti români care vorbeşte într-un articol al vremii despre rolul educativ al călătoriilor, al excursiilor: „dascălul procopsit învaţă copiii una sau două ore mai mult glumind decât serios apoi iese cu dânşii pe supt sălcii, la câmp verde..." (Telegraful român an XI, p.42) Înţelegând că prin mijlocirea contactului cultural educatorul poate deveni o persoană cultivată şi deschisă, care să le împărtăşească şi elevilor săi impresiile şi cunoştiinţele sale, autorul este convins că în unele cazuri se fac mari greşeli în educaţia copiilor. Într-un alt articol al vremii el scrie: „Cultura străină creează suflete înstrăinate, ce ajung a urâ neamul lor, pe care îl văd tot aşa ca străinii la care au învăţat. Unii merg până acolo încât îşi ascund originea." (Federaţiunea nr.105/208 din 14/16 septembrie 1869).

Lucid şi ironic, scriitorul călător din *Peregrinul transilvan* nu mai este un admirator exaltat al realităţii pe care o întâlneşte, ca Dinicu Golescu, pentru că el încearcă să pătrundă în esenţa acesteia dincolo de conturul iluziei. Din acest punct de vedere el este un iniţiat, ca şi Nicolae Filimon. El îşi dă seama că xenocentrismul şi armonia socială iluzorie din ţările pe care le străbate nu îl fac să înţeleagă ce se petrece într-adevăr în acele locuri. El compară realităţile din peisajele sociale pe care le străbate şi revelaţia pe care o are se produce sub semnul ironiei şi al autoironiei: „Rangul social nu mi-e tocmai strălucit: mă îndemnizez însă din spirit şi văzând turma lingăilor de la curte şi a paraziţilor adulatori îngreţoşat – deşi în umilinţa vameşului – cu satisfacţie lăuntrică, zic, ca fariseul: «Mulţumescu-ţi, Doamne, că nu-s ca unul din aceştia»." Comparaţiile erudite cu trimiteri către textele biblice şi autoironia

sunt semnele unui spirit instruit, inteligent. Forma epistolară pe care o au reportajele sale nu exclude însă critica severă, justă a episoadelor relatate. Când la Lucerna priveşte monumentul ridicat în cinstea soldaţilor elveţieni care apărau „Palatul Tuilleriilor din Paris" nu-şi poate stăpâni indignarea cu privire la imoralitatea elveţienilor republicani, care trimit ostaşi pentru a apăra monarhia şi autocraţia, pentru a servi în garda regelui Neapolelui, a regelui Franţei şi în cea a Vaticanului. Ion Codru Drăguşanu comentează imoralitatea elveţienilor care republicani fiind, câştigă bani apărând în alte părţi ale lumii principii pe care în mod clar ei le resping în ţara lor: „Pentru dreptul de recrutare, cantoanele elveţienilor capătă sume enorme de bani, însă acest târg e cea mai mare imoralitate şi nu se pot scuza făloşii republicani, zică orice contra." (Codru, Drăgușanu, 1956)

Caustic în ironiile sale, găsind totdeauna modalitatea cea mai agreabilă de a descrie o situaţie neplăcută prin utilizarea umorului, care subminează dramatismul, tragismul sau seriozitatea faptelor, autorul deţine arta asociaţiilor eficiente de cuvinte, care construiesc textul scenei aparent banale, dar care devine memorabilă pe măsură ce el o descrie. Urmând a se angaja secretar literar la un autor la vârsta senectuţii, Peregrinul transilvan comen-teaz̆ă: „În altă zi fui îndreptat la Suburbul Latin, Strada Saint-Jacques, la un învăţat bătrân, autor, ca să-i servesc de secretar, cerând numai scrisoare citeaţă şi ortografie bună. La probă şi acesta fu mulţumit, însă îmi puse condiţii grele: numai la două săptămâni să ies din cabinet, într-o duminică după-amiază şi să mănânc cu dânsul acasă, spre a nu pierde timp. Mă speriai de aceasta şi nu vrui a mă îngropa de viu, nici a mă face iobag literar." (Codru Drăguşanu, 1956)

Îndeletnicindu-se cu voiajurile prin întreaga Europă, peregrinul transilvan este martorul construirii marilor monumente ale perioadei, biserici, statui, lăcaşuri de cultură.

Iubitor de libertate, spirit care nu ar fi putut suporta nici un fel de încorsetare în privinţa orarului şi a detenţiei parţiale la locul de muncă, Ion Codru Drăguşanu rămâne un admirator contemplativ, critic şi ironic în acelaşi timp al obiceiurilor, psihologiei şi mentalităţilor oamenilor din ţările pe care le-a văzut. Poezia naturii peninsulei italice sau a frumoasei văi a Oltului, romantismul cartierelor vechi din marile metropole ale lumii europene a veacului romantic sunt caracteristice acestui scriitor peregrin, om al veacului său, care străbătând Europa în lung şi în lat are ocazia să compare. Despre fondarea Petersburgului de către Petru I, despre comparaţia cu Roma a acestui oraş considerat o Veneţie a nordului, despre construirea catedralei Sf. Isaac, monument impunător al acestor meleaguri autorul povesteşte cu o neîntrecută plăcere a unui călător care a văzut multe. El nu este un pelegrin care străbate drumuri lungi din dorinţa de a se relaxa, precum Alecsandri.

Autorul nu are tonul unui călător uimit, admirând tot ceea ce vede, pentru că este convins că fiecare dintre lumile pe care le descrie are umbrele şi luminile sale. El este străinul din proza iluministă, care observă cu atenţie, descrie cu detaşare şi critică cu mult umor şi ironie, astfel încât observaţiile sale, dincolo de a fi incisive, demoralizatore, sunt în primul rând inteligente şi pertinente. Tipul de reportaj în formă epistolară pe care el îl cultivă are meritul de a fi mult mai atrăgător decât Escursiunile lui Nicolae Filimon prin fineţea percepţiei şi mobilitatea spiritului cultivat, care observă şi dialoghează în timp cu lectorul său în timp ce acesta îi descoperă opera.

Poemul în proză este o altă specie literară romantică cultivată pentru prima oară la noi de Alecu Russo în Cântarea României, lucrare publicată în pentru prima dată la Paris în 1850, în primul şi ultimul număr al revistei emigraţiei româneşti, „*România viitoare*" de către Nicolae Bălcescu, care semnează legendara şi romantica Precuvântare menită să învăluie în mister geneza operei, atribuită unui „călugăr". Ea a fost apoi publicată în 1855 la Iaşi, în România literară nr. 38, 39, 40, 42, 45, 47 de către Vasile Alecsandri, într-o variantă diferită de cea publicată anterior la Paris de Bălcescu, semnată cu iniţialele A.R.. De aici a început disputa dintre cercetătorii, care au pledat pentru stabilirea adevăratului autor când pentru Bălcescu, când pentru Russo, când pentru varianta de colaborare dintre Bălcescu, Russo,

Alecsandri la care s-ar fi alăturat în unele viziuni şi Kogălniceanu. Cert este că în 1868, Vasile Alecsandri îi scria lui Ion Ghica despre împrejurările în care a inventat povestea cu manuscrisul găsit, o convenţie tipic romantică, cu mare priză la public: „În ceea ce priveşte istoria cu mănăstirea unde s-ar fi găsit un vechi manuscris, a fost născocită de mine în bună înţelegere cu Bălcescu, pentru a da acestei opere mireasmă de vechime şi prin urmare o atracţie puternică pentru cititori." (Alecsandri, 1975)

Poemul în proză era cea mai potrivită formă de elogiere a frumuseţilor, a istoriei şi a bogăţiilor unei ţări tocmai pentru că, spre deosebire de imn sau odă, el beneficia de o altă dimensionare şi proporţionare a elementelor preponderent lirice, alături de care se întâlneau şi elemente epice şi accente elegiace. Poemul în proză era în acelaşi timp o călătorie în spaţiu şi în timp. Compoziţie romantică menită să exalte sufletul cititorului uimindu-l şi sensibilizându-l, poemul în proză Cântarea României are ca personaj principal ţara. Istoria acestui personaj este înfăţişată pe un ton liturgic. Din text nu lipsesc interogaţiile şi exclamaţiile retorice, comparaţiile biblice şi imaginile contrastante, care au darul de a sublinia situaţia vitregă a unei ţări cu un trecut glorios, cu oameni buni, harnici şi viteji, care au fost năpăstuiţi de cei mişei stârnind admiraţia lectorului şi însufleţindu-i patriotismul. În viziunea autorului, destinul neamului românesc este acela al unor navigatori oropsiţi pe o corabie în vreme de furtună: „Tu eşti ca (,) corabia fără cârmă bătută de furtună... şi vâslaşii cei răi care ş-au însuşit (dreptul) de a fi cârmaci te duc dintr-o nevoie într-alta mai mare, din fărădelege în fărădelege, din păcătuire în păcătuire...că sunt orbi de strâmbătate...iarba se usucă pe unde călcăm...înţelepciunea noastră e minciuna...isteciunea noastră, jăfuirea... faptele noastre, faptele iadului... şi am supus robiei pe fraţii noştri. Am robit clăcei sângele nostru, şi am ofilit fruntea ta... stâns-am candela cu suflarea noastră de fărădelege... ce vei zice, o ţară de necazuri, Rahilă nemângâietă... când îi grăi?... ce vei face când va veni ziua dreptăţei şi a curăţirei?" (Russo, 1985: 34).

Drumul către modernizarea literaturii române a avut de bună seamă un itinerar interesant şi poate că în această aventură spirituală un rol deosebit de important l-au avut scriitorii, călăuze şi maeştri ai pelerinajelor prin lumea visului, a imaginaţiei şi a realităţii. În perpetua schimbare a lumii, generaţiei paşoptiste îi revine meritul de a fi descoperit continentul mult visat al modernităţii europene, de a fi descris pentru prima dată această lume a miracolelor şi a paradoxurilor cu o înţeleaptă şi echilibrată atitudine etnocentristă din care nu lipsesc uimirile xenocentriste. Din acest periplu printre oameni, culturi şi locuri, ei s-au întors cu comoara entuziasmului de a preface realitatea din ţara lor într-una mai puţin întristată. Şi din acest elan patriotic al simţirii lor, s-a născut o literatură a unei generaţii de întemeietori unici în istoria culturii noastre, o literatură care uneşte două maluri ale unui tărâm unic: cel al zorilor Iluminismului de cel al strălucirii din epoca marilor clasici şi a secolelor ce vor urma.

5. BIBLIOGRAFIE

Alecsandri, 1975: Vasile Alecsandri, *Călătorii* Antologie, postfaţă şi bibliografie de Teodor Vârgolici, Editura Minerva, Bucureşti.

Alecsandri, 1984I: Vasile Alecsandri, Călătorie în Africa. Proză Editura Minerva, B.P.T., Bucureşti, vol.I.

Alecsandri, 2007: Vasile Alecsandri, *Chiriţele*, Constanţa, Editură Steaua Nordului.

Alecsandri, 2012: Vasile Alecsandri, Balta Albă,*Călătorie în Africa şi alte scrieri*, prefaţă de Ioan Holban, Editura ART, Bucureşti, B.P.T.

Alexandrescu, 2002: Grigore Alexandrescu, *Poezii Memorial de călătorie* Ediţie îngrijită, postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Teodor Vârgolici, Bucureşti, editura 100+1 Gramar.

Asachi, 1991: Asachi, Gheorghe *Scrieri în proză şi dramatice*, vol II, Chişinău, Editura Hyperion, pag. 75.

Bolintineanu, 1985: Dimitrie Bolintineanu, *Opere VI, Călătorii,* Ed. îngrijită, note şi comentarii de Teodor Vârgolici Editura Minerva, Bucureşti, Scriitori români.

Bolintineanu, 2002: Dimitrie Bolintineanu *Călătorii la românii din Macedonia şi de la Muntele Athos : Scris la 1858*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Constantin Stoenescu, Giurgiu, editura Pelican.

Codru Drăguşanu, 1956: Ion Codru Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

Dante, 2001-2003: Dante Alighieri (1265-1321) *Divina Comedie*, traducere de George Coşbuc, prefaţă şi note de Alexandru Balaci, Vol. I-III, Bucureşti, editura Mondero.

Filimon, 2005: Nicolae Filimon Opere : *Ciocoii vechi şi noi : nuvele, basme, escursiuni în Germania, meridională, publicistică* Ediţie îngrijită, prefaţă şi note / de Mircea Anghelescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Univers Enciclopedic.

Ghica, 2004: Ion Ghica, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, [Bucureşti], editura Aldo.

Golescu, 2010: Constantin (Dinicu) Golescu, *Însemnare a călătoriei mele: făcută în anul 1824. 1825. 1826*, tipărită din nou şi însoţită de o introducere de Nerva Hodoş, Goleşti, [Tiparg].

Hazard, 2007: Paul Hazard *Criza conştiinţei europene: 1680-1715*, traducere din franceză de Sanda Şora, cuvânt înainte de Jacques Fauve [Ediţia a 2-a, revăzută] Bucureşti, editura Humanitas.

Kogălniceanu, 1967: Mihail Kogălniceanu *Scrieri literare, istorice, politice texte alese* şi studiu introductiv de Geo Şerban Editura Tineretului, colecţia Lyceum 11, Bucureşti.

Odobescu, 1970: Alexandru Odobescu, *Scene istorice*, Editura Ion Creangă, Biblioteca Şcolarului.

Polo, 2004: Marco Polo, *Cartea lui Messer Marco Polo, zis şi milionul, cetăţean al Veneţiei, în care se istorisesc minunăţiile lumii*, traducere, cuvânt înainte şi note de Emanuel Grosu, Bucureşti, Humanitas.

Ralet, 1979: Dimitrie Ralet, *Suvenire şi impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole,* ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mircea Anghelescu, Editura Minerva, Bucureşti.

Russo, 1963: Alecu Russo, *Piatra Teiului Scrieri alese*, Editura Pentru Literatură, B.P.T.

Russo, 1985: Alecu Russo, Cîntarea României, Editura Albatros, Bucureşti.

AN UPDATED VIEW ON TRANSLATION STUDIES

Attila Imre
PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureș

Abstract: The present article tries to redefine Holmes' 1972 mapping of Translation Studies (TS), focusing on the much changed society characterized by a revolution in IT, triggering globalization, and revolution in translation. As a result, certain categories within TS changed drastically, turning from 'twig' to a large branch. Furthermore, it is worth considering translation as part of a larger localization process, in which language is less important. The map of the 21st century TS makes us realize that the written text is mostly combined with terms, special layout requirements, multimedia and aggressive error-free advertising resulting in mass manipulation. Managing translators and translations today involves both intercultural and interpersonal communication, and translators should make use of recent results in developing IT skills (CAT-tools), but the 'know-how' of financial management and business success connected to E.Q.

Keywords: translator, management, specialization, multimedia, advertising.

1. Introduction

There have been a number of efforts to offer a system of Translation Studies (TS) before and after James Holmes (1972). The majority of descriptions could not disregard the central concept, according to which translation was language oriented and belonged to (applied) linguistics.

A generally acclaimed merit of James Holmes is the term *Translation Studies* itself and his categorization of the components (Holmes, 1972, pp. 172–185). He mentions important issues connected to translation (art, craft, principles, fundamentals, philosophy), then he explains why other terms are less successful, such as *translatology, science of translation, translation science, the theory of translating, the theory of translation* or *translation theory.* Nevertheless, these terms are used by other scholars (cf. Snell-Hornby, 1995, p. 1). After excluding these terms, he establishes the categories and two "separate dimensions" presented below:

<table>
<tr>
<td>"Pure"
1A. Descriptive TS (DTS)
1. product-oriented DTS (existing translations)
2. function-oriented DTS (socio-cultural situation, contexts of texts: what, when ,where translated)
3. process-oriented DTS (act of translation)
2. Applied TS
1. foreign language teaching & translator training)
2. translation aids for training / requirements of practicing translators (dictionaries, term banks)
3. translation policy (task of translation scholar, social and economic position of translation, efficacy, testing, etc.)
4. translation criticism</td>
<td rowspan="2">"Pure"
1B. Theoretical TS (translation theory, ThTS)
General
Partial:
1. Medium restricted ThTS
1.1. Human translation
1.1.1. oral translation: interpreting
1.1.2. written translation
1.2. Computer translation (MT)
1.3. Human translation & computer translation (machine-aided translation)
2. Area-restricted theories
(languages and cultures involved)
3. Rank-restricted theories (word, sentence, text level)
4. Text-type restricted theories
4.1. literary/Bible translations</td>
</tr>
<tr>
<td>History of Translation Theory
Methodological approaches</td>
</tr>
</table>

	4.2. specific (scientific text) translations 4.3. theory of types of communication 5. Time-restricted theories (old & contemporary texts) 6. Problem-restricted theories (equivalence, metaphors)

Table 1. Holmes' view on TS

Although his system was designed almost fifty years ago, it still contains noteworthy elements. For instance, he considered it "bold" to refer to translation as 'science', and he was seemingly right. His *descriptive TS* focuses on both the process and the product, not leaving behind the function of the text either, and the *medium restricted theories* is still valid, although *interpreting* grew into a separate branch with different types (consecutive and simultaneous interpreting, community interpreting, court interpreting, etc.). Holmes' system still occupies a central position in Baker's *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker, 2001, pp. 277–280), where it is compared to Toury's map of TS and its applied extensions.

However, in order to drive our attention to facts outside translation, we need to distance ourselves a little from Holmes and embrace Vermeer, who sees "translation as a cultural transfer rather than a linguistic one, language being part of culture" (Snell-Hornby, 2006, p. 54).

Although the definition of *culture*[1] may be problematic, we can accept that human communities are characterized by their specific culture on the one hand, while *communication* among humans is another basic feature. Human communication is typically intended (although there are unintended communication situations), and even if there are many possible forms of communication (including *silence*), a prototypical communication situation (cf. Rosch's prototype theory) involves *language*. From now on linguists take over and 'embed' TS in language studies, concluding that *translation* as such is written language and *interpretation* is spoken language.

Difficult as it may prove, we still tend to completely agree with Justa Holz-Mänttäri, as she could approach translation as "integrated into a system of other actions" and controlled by outside factors, leading to "intercultural communication in a social context, and … reducing the status of the source text and of the entire language component" (Snell-Hornby, 2006, p. 57). In the following we would like to present TS integrated into a larger context.

2. TS in a larger context

If we approach TS in a larger context, the outermost circle may be culture, within which there is *human* communication in various forms, out of which we can distinguish *language-based* communication (written, verbal, non-verbal and other), and their combination as well. Although written and oral language-based communication can have different forms, manifestations and purposes, we would only like to focus on *intended interlingual* translation and interpretation. In our view, this circle may be split into six components.

2.1. Non-specialized translations

This is often referred to as *general* translation, primarily focusing on linguistic issues connected to language skills (phonetics, vocabulary, morphosyntax, semantics, pragmatics, stylistics) combined with socio-cultural and communication skills. As such, vocabulary-related translation issues primarily belong here: phraseology (proverbs, sayings, idioms), slang, taboo words, swear words, but the study of humor, sarcasm, irony and puns (multiple perspectives in a semantic context) in translation, as well as successful and less successful

1 Vermeer defines culture "as a totality of knowledge, proficiency and perception" (Snell-Hornby, 2006, p. 55).

translations may be a topic discussed within this category, although not exclusively. This part of TS is usually considered as a 'standard' or 'basic' requirement of translators in both the source and the target language.

As "the one and only perfect translation does not exist, any translation is dependent on its skopos and its situation", non-specialized' translators must strive for at least an adequate linguistic and cultural knowledge to have a chance to remain on the translation market. Snell-Hornby emphasizes that although many aspects of translation have changed, the translator's competence "has remained constant", among which she lists "proficiency in the language(s) concerned", "cultural competence" and "subject area expertise" (Snell-Hornby, 2006, p. 134), leading us to the next section.

2.2. Specialized translations

Although *literary* translations (poetry, drama, prose) and Bible translations (at least tacitly) used to belong to a separate category, we think that today they have the right to belong to highly specialized translations on at least two accounts. First of all, the entire history of translation proves that very few talented translators can produce high quality literary translations (cf. the question whether translation is possible or untranslatable poems), secondly that the market of literary translations has shrunk so visibly that those who can still make a living out of it are extremely rare and more appreciated.

Yet, when 'translation' is mentioned, many might still associate the word with literary translations, even if they have never encountered bilingual parallel literary works. The reason is simple, even if it is controversial: "Within the field of literary translation, more time has been devoted to investigating the problems of translating poetry than any other literary mode" (Bassnett, 2002, p. 86), and André Lefevere alone presents seven different poetry translation strategies (phonemic, literal, metrical, rhymed, blank verse translation, poetry into prose, and interpretation) (Bassnett, 2002, p. 87)

The so-called "technical" translations fall into this category, which can be very diverse. Central types are legal, medical, technical/scientific translations, but economics, business, banking, history, geography, tourism, catering (menus) also belong here. The common thing in all types is the written text combined with specific terms (unusual/rare word in literature, highly specific terms for various fields). Specialized translations are often associated with machine translation (MT), which is not a fortune association unless we have a specific term bank to be used. More typically, computer-assisted translation (CAT) tools should be mentioned here (cf. Holmes' machine-aided human translation), which can handle both translation memories (TM), which are joined bilingual sentences called segments belonging to a specific field, and term bases (TB), a collection of specific bilingual terms, which can be imported into professional CAT-tools.

2.3. Multimedia translations

The term 'multimedia' may be ambiguous, partially due to the fact that it is a very new term.[2] A possible disambiguation for TS may start form the online dictionary definition: "using a combination of moving and still pictures, sound, music, and words, especially in computers or entertainment" (Cambridge Dictionaries Online).[3] This means that the traditional way of looking at translation is extended, and the combination of text with various types of media is on the increase. The reason is simple: our global village (cf. McLuhan's coinage) enjoys the benefits of the technical revolution at the turn of the century (Gouadec, 2007), which includes new types of entertainment: countless audio and video files, but we can also mention the boom in comic books, where pictures are combined with text, hence the

2 For instance, the *Shorter Oxford English Dictionary* does not contain the entry (Trumble & Stevenson, 2002).
3 Source: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/multimedia, 25.01.2016.

dictionary definition. Although TS labels this category as 'audiovisual translation' or AVT for short (Díaz-Cintas, 2003), we do not want to exclude still pictures. When describing this part of TS, we have in mind the combination of written text, specific terminology and 'something else'. This can be audio-related (lyrics), video-related (subtitles, fan-translations, fansubs), or the combination of text and image (comic strips), but sometimes all of them (video games). Surtitles represent a special type of new, promising entry in the field of translation, as they are subtitles for operas, operettas projected during performance above the scene. Voice-over is a specific category, as it is based on a written text, but synchronized with an audio or video file (documentaries, interviews, reports). We would enlist here transcription translations as well, even if they are not characterized by multimedia support.

2.4. Localization

The advent of GILT (Globalization, Internationalization, Localization, Translation) resulted in software localization, then glocalization of endless websites, which was and is still influenced by English as the *lingua franca* for science, technology, commerce, tourism, etc. (cf. conferences and publications worldwide in English).

This category differs from the previous ones because it combines written text and terminology with specific format/layout (the translator must be able to differentiate source codes from translatable elements). It may be very ample, especially when the website combines text with audiovisual elements. And it does happen, more often than not, resulting in web-translations, bringing together written text, specific terms and multimedia 'under the same roof'.

2.5. Advertising and error-free translations

It is a good question where to 'enroll' translating for the advertising industry. Since Edward Bernays (1891-1995), the "father of public relations", who combined crowd psychology and his uncle's (Sigmund Freud) psychoanalytical research results, we are rather reluctant to cheer commercials. However, his actions (cf. the Easter parade in New York City in 1929) convinced many that mass manipulation is a fertile soil and propaganda and advertisements are based on words, texts combined with multimedia in an aggressive international marketing business.

Translating for the advertising industry may have a lot in common with both specialized translations (with specific terms 'loyal' to the advertisers) or multimedia translations, making use of all media types. Advertisements coming through all communication channels are considered to be more effective, and possible types of combinations between texts, still pictures (cf. billboards, products), sounds (radio commercials), video (TV commercials), graphic design etc. seem to be thriving. Hardly ever do we think of translators behind these ads, unless something goes wrong (cf. improper brand name translations disregarding the cultural and linguistic associations in the target community).[4]

The concept of *error* in translating advertising is one of the most serious issues. Whatever strategy, method, procedure, technique or transfer operation the translator might use, failure is not permitted, directing our thought towards the need for 'rebranding' the translator's competence. But we can also return to 'non-specialized' translations as well, where solid language and cultural competence is the foundation, out of which (bi- or multilingual) creative ideas, humor, wordplay, pun, metaphors, (distorted) idioms may stem. In these cases one letter may take us to 'heaven or hell', taken to the extreme when capitalization or the conscious (non)translation or (lack of) explicitation (while interpreting)

4 Cf. http://www.inc.com/geoffrey-james/the-20-worst-brand-translations-of-all-time.html, 25.01.2016.

may have devastating effects: *I hate **a**pple. I like **A**pple (Company).*[5] In case we can offer successful translation, the multisemiotic components integrate into a holistic reception characteristic of commercials (cf. Resch's ideas in Snell-Hornby, 2006, p. 138). Translating advertising is hallmarked by a Machiavellian quality assurance, hardly met with other types of translation, except for legal or medical translations. In this respect it is worth reading the story of "the seventy-one-million-dollar word", a price hardly to match in whatever translation.[6]

3. Interpretation

Snell-Hornby has already observed a decade ago that a 'twig' in Holmes' categorization of TS has evolved into a fully-fledged discipline of its own (Snell-Hornby, 2006, p. 122), referring to *interpretation*.

It is clearly different from *translation* as it manifests itself in a spoken environment, focusing on the utterance and speaker, putting an extra pressure on the interpreter, who (ideally) has to combine the 'letter and spirit' (visibly distancing from the word-for-word *or* sense-for-sense debate in translation theory), in a sometimes highly tense socio-cultural communication situation.

A specific field is interpreting for the deaf and hard of hearing, transposing words into signed language, being more and more present in the media. Moreover, experts agree that further emphasis should be given to the cultural awareness of translators and interpreters in our smaller McWorld (Barber, 1992), as efficacy is seriously affected by "cross-cultural unawareness" (Jettmarová, Piotrowska, & Zauberga, 1997, p. 185). Even if they mentioned this in connection with literary translations, cross-cultural communication overall should follow the advice.

Although it is not our aim to enter the details, we have to mention that a segment of this category (court/legal interpreting, conference interpreting, diplomacy) may offer an unusually high job profile for its practitioners, not characteristic for translators.

Interpreting is more connected to psycholinguistics and neurolinguistics than translation, and phonetics, pragmatics, metatextual elements may be more relevant (e.g. impolite remarks, lies, pitch, tone, etc.), especially when combined with the issue of *loyalty* (usually towards the client, reminding us the concept of 'faithfulness'). However, loyalty is arguable, and a good question is whether the interpreter has the right to choose whom to be loyal. After all, there are more parties involved, including the person of the interpreter, and Nord evokes *responsibility* connected to loyalty, a "moral principle indispensable in the relationships between human beings who are partners in a communication process" (Nord, 2005, p. 32); these concepts all point towards the ethics of the profession, discussed in a further section.

The above-mentioned categories form the 'translation proper' part of TS, as translation is also the interpretation of words, whereas we use specific transfer operations (cf. Klaudy, 2003) similar to translation during interpretation. The next three parts come to complete TS, but they are not directly involved in the proper act of translation.

4. Translation theory and criticism

This part of TS may contain the concepts that turned to 'memes' of translation[7] (cf. Snell-

5 Cf. http://www.indifferentlanguages.com/words/apple, 25.01.2016.

6 Cf. http://mentalfloss.com/article/48795/9-little-translation-mistakes-caused-big-problems, 25.01.2016.

7 A term coined by Richard Dawkins in his seminal book entitled *The Selfish Gene*, in which he describes and exemplifies *memes*: "Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation." (Dawkins, 2006, p. 192).

Hornby, 2006, pg. 76), such as *formal and dynamic* equivalence, *skopos* theory, definitions, the importance and nature of translation. According to Louis Kelly, a "complete theory of translation… has three components: specification of function and goal; description and analysis of operations; and critical comment on relationships between goal and operations" (Kelly, 1979, p. 1).

This section is the extremely fertile soil of differentiating methods, procedures, techniques, transfer operations at different linguistic (lexical, grammatical) and non-linguistic levels, as well as criticizing or agreeing with them. In this respect we cannot refrain ourselves from not mentioning Louis Kelly's sharp and witty remark: "Had translation depended for its survival on theory, it would have died out long before Cicero." (Kelly, 1979, p. 219). Thus whatever theory of translation may arise, practice may be quite different. In our interpretation, the question of the possibility of poetry translation should not have even been formulated, taking into consideration the impressive number of (re)translations, adaptations, imitations, paraphrases and so on. Kelly 'dots the i': "Fortunately, good translation has never depended on adequate theory." (Kelly, 1979, p. 4).

Thus it is surprising Bassnett's view on translation theory: "the purpose of translation theory … to provide a set of norms for effecting the perfect translation" (Bassnett, 1991, p. 37). The problem is that she has previously mentioned that we cannot talk about translation in terms of what a translator should or should not do (Preface, 2nd ed. pg. xviii)[8], and the idea of 'perfect' translation *should* be forgotten. Translations may be good or bad, successful or not, (un)acceptable, (in)adequate, (un)faithful (Kelly, 1979, p. 68), but not *perfect*. In extreme cases, even better than the original, but let us remember that all categories are subjective…

Translation criticism is connected to (a) theory of translation, as it delves into the immense ocean of translated works, trying to offer valuable insights into both positive and negative examples. However, we should not forget an air of subjectivity around it in the absence of a 'perfect' translation. Yet, it is interesting – as one of the critics remarked – that lacking clearly objective ways to 'measure' the scientific or aesthetic quality of a translation in cases when more parallel translations are compared (based on a single source text), even laymen can differentiate them on a quality scale…

Once criticism is connected to quality assurance, it may refer to both the process and the product as both of them have an end (cf. Kelly's remark: "critics [are] concerned with ends", 1979, p. 66).

5. Translation practice & translator training

This area is directly connected to translator training (cf. skills, competences), and it tends to follow the didactics of translation expressed in theory (e.g. norms, 'best practices'). The reason why we consider it a different field from the previous category is the fact that it may represent the road from an 'ideal' theory to 'proper' translations.

The memes of translation connected to various methods, techniques or transfer operations (cf. Molina & Hurtado Albir, 2002; Klaudy, 2003) – such as adaptation, calque, modulation, omission, addition, narrowing, broadening, etc. – should be activated during translation practice. The institutionalized form of practice is 'translation training' nowadays a soaring field within TS.

The common element on both theory and practice is that they "will change according to needs and ideology" (Kelly, 1979, p. 67).

6. Translation history

The history of translation is/was predominantly connected to literary translations, but more

8 Let us remember that Savory set up 12 translation rules in 1957, which are nevertheless fully contradictory to each other in pairs (Gutt, 2000).

recently we have new entries, such as the history of MT after the Second World War, or the history of translation training in different countries. This category includes the present description of TS as well, including ideologies and politics of translation.

There are statements according to which the history of translation dates back from the very beginning of communication, at least in the broader sense of interpretation, but the clashes within translation (cf. word-for-word or sense-for-sense) typically start with Cicero and St. Jerome, and it is always interesting to see how humans involved in TS keep "reinventing the wheel" and "ignoring its own history" (Snell-Hornby, 2006, p. 150).

On the other hand, a once-revolutionary idea may fade over time, and it is not a shame to return to the roots from time to time, similarly to tendencies met in the fashion business. This may be a sign that TS has really grown into a large industry, and history may explain how and why this was possible. Being a flourishing industry in the 21st century, TS cannot be separated from *management* any more, leading us to the last section before drawing the conclusions.

7. Translation and translator management

This category ensures the frame of translation, as it would discuss what happens *before* and *after* the translation (cf. pre-translation, pre-editing, post-editing, post-translation), not forgetting *work discipline* during translation. In our view, this part of TS is getting more and more important, as the age of GILT, IT revolution and multimedia (the Internet) directs the attention of the public to translations.

In this new age of McWorld, McLanguage we are also faced with MacTranslations, thus the skills and competences of translators are vital to secure his/her position on the global market of translation (a special emphasis should be laid on time-management skills in our age of 'here and now'). The necessity and evolution of modern translation aids as a direct consequence of IT (r)evolution, such as MT, CAT, TM, TB are slowly but surely count as *basic* skills. We can understand Gouadec, who stated a decade ago that the age of pencil and rubber assisted translation is over (PRAT), and the tendency is to switch to CAT-tools (Gouadec, 2007, p. 109).

Further components of this category may be:

- self-advertising;
- contacting clients (direct or cold);
- contracting clients (cf. terms of service in Samuelsson-Brown, 2010; McKay, 2006; Robinson, 1997);
- handling finances (marketing and management of our own translation business);
- professional ethics (another emerging field within TS due to the diversification of contacts between translators and clients, translators and previous translations, various technical, moral, financial and time constraints, norms, tendencies and responsibilities);
- the renewed process of translation, when there are hardly ever 'simple' translation jobs, having been replaced by the 'trendier' *translation projects*, with various tasks: *project management, terminology research, layout specialist, proofreader* and translator (to get in line…);
- management of membership (translation associations, organizations, training centers, schools, journals, blogs, etc.);
- reshaping the profile and status of translators and interpreters, having in mind both QA and the ever-rising market demands due to the growing market.

An important remark here is that the management should start with the translator (to

be able to obtain translations on an international market), signaling the dethroning of translation. A translator who is a good manager, can successfully manage translations; after all, we have in mind a professional translator. It is time to apply Venuti's foreignizing concept over domestication, together with Justa Holz-Mänttäri's *functional* approach to TS.

Conclusions

It is easy to observe that we have many fuzzy categories. For instance, the translation of names and titles may belong to non-specialized or specialized translations (children's literature, TV series, geographical names), while equivalence is a haunting issue in translation practice, interpretation, theory and history as well. Humor may be found in non-specialized translations and specialized ones as well, since it may prove difficult to categorize army jokes.

Communicational, linguistic and cultural connections to TS (together with the concept of *untranslatability*) pervade the entire scene, while the concept of TS seems to be disregarded by practitioners. Toury's norms (1995, p. 199) interpreted as "socio-cultural constraints" may have extreme variants (from absolute rules to pure idiosyncrasies) or "middle-ground" subjective norms, being present in all sub-fields of TS, and even outside of it (intralingual and intersemiotic translation, cf. Jakobson, 2000). For example, Romanian subtitlers kept taboo and swear words for themselves for a very long time (Romania is an essentially subtitling country), although recently we could witness cases when they hit the nail right on the head. Yet we cannot say that this was due to the Iron Curtain, as Romania's neighboring country, Hungary – essentially a dubbing country – is 'famous' for its straightforward style in both dubbing and subtitling (Imre, 2010, p. 115). A good question is whether these unwritten rules, norms, conventions are part of the 'tacit' knowledge of the translator or not.

As a final thought, we can state that it is timely to update Holmes' 1972 map of TS because too many things have happened since, and TS keep stressing the reader how interconnected this field of academic discipline it is with other areas. Without any further ado, here is a bunch of them: cultural studies, cultural theory, cultural history, communication studies, language / linguistics studies, hermeneutics, ethnography, sociology, formal rhetoric, literary studies, literary criticism, literary history, philosophy, philosophical speculation, anthropology, anthropological fieldwork, stylistics, semiotics, aesthetics, experimental studies, administration, international commerce (cf. George Steiner, Venuti, Bassnett, Snell-Hornby and Kelly). Today some of these may be found in different constellations but still in joint ventures.

Interestingly, however *functional* these relationships are, the field of IT and (financial) management related to the status of translator / translation is still highly underdeveloped. We can keep complaining about the low status of translators (and partially of interpreters), but the solution may lie in the fact that the world must associate TS with a cutting edge business as well (translation figures are encouraging), breaking away from the typical linguistic approach.

Today TS is either predominantly part of a larger project (cf. localization) or it is a standalone business with specific resources and *workflow*. During these new working conditions intercultural and other types of communication may take place, as in the case of other jobs as well, thus the proverbial 'solitary confinement' attitude of translators should be forgotten; *human psychology*, *advertising tips*, and the latest results in developing *emotional intelligence* (cf. EQ and IQ researches) may all contribute to a type of success hardly measured a couple of years ago.

Running the risk of failing in creating something "really new" and being among the 99% of publications that do not take us further (cf. Vermeer's complaint in (Snell-Hornby, 2006, p. 151), we try to offer an updated (although not upgraded) and gregarious version of TS.

References

Baker, M. (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge.

Barber, B. R. (1992, March). Jihad vs. McWorld. *The Atlantic Monthly*, (3), 53–63.

Bassnett, S. (1991). *Translation Studies* (2nd ed.). Routledge.

Bassnett, S. (2002). *Translation Studies* (3rd ed.). Routledge.

Dawkins, R. (2006). *The Selfish Gene: 30th Anniversary Edition--with a new Introduction by the Author* (30th Anniversary edition). Oxford ; New York: Oxford University Press.

Díaz-Cintas, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. In *Translation Today: Trends and Perspectives* (pp. 192–204). Multilingual Matters.

Gouadec, D. (2007). *Translation as a Profession*. John Benjamins Publishing.

Gutt, E.-A. (2000). Translation as Interlingual Interpretive Use. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (1st ed., pp. 376–396). London and New York: Routledge.

Holmes, J. S. (1972). The Name and Nature of Translation Studies. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader (2000)* (1st ed., pp. 172–185). London and New York: Routledge.

Imre, A. (2010). Translating subtitles with translation environment. In L. Cocârță Andrei, S. Chiper, & A. Sandulovici (Eds.), *Language, Culture and Change. Higher Education between Tradition and Innovation* (Vol. II, pp. 109–116). Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza" Iași.

Jakobson, R. (2000). On Linguistic Aspects of Translation. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (1st ed., pp. 113–118). London and New York: Routledge.

Jettmarová, Z., Piotrowska, M., & Zauberga, I. (1997). New advertising markets as target areas for translation. In M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, & K. Kaindl (Eds.), *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995* (pp. 185–194). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Kelly, L. G. (1979). *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Basil Blackwell & Oxford.

Klaudy, K. (2003). *Languages in Translation*. Budapest: Scholastica.

McKay, C. (2006). *How to Succeed As a Freelance Translator*. Lulu.com.

Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Translators' Journal*, *47*(4), 498–512.

Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Amsterdam - New York: Rodopi.

Robinson, D. (1997). *Becoming a Translator: An Accelerated Course*. Psychology Press.

Samuelsson-Brown, G. (2010). *A Practical Guide for Translators*. Multilingual Matters.

Snell-Hornby, M. (1995). *Translation Studies: An integrated approach* (2nd ed.). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?* John Benjamins Publishing.

Toury, G. (1995). The Nature and Role of Norms in Translation. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader (2000)* (1st ed., pp. 198–212). London and New York: Routledge.

Trumble, W. R., & Stevenson, A. (Eds.). (2002). *The Shorter Oxford English Dictionary* (5th ed., Vol. II). Oxford: Oxford University Press.

ON THE LITERARY CHARACTER IN THE PURSUIT OF INNER HAPPINESS

Adrian Iancu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Happiness interior design as a result of future states of consciousness, representation fails when Petrini place in a close proximity in time. Interiority is dominated by a sense of disillusionment, of stupefacţiei, of the ridiculous situation that cancels identify with each other.The future projection of the multitude of shapes as "equally possible and encouraging" take the idea of freedom or rather release, without which there could not. Friendship as a form of projection into the future of self-awareness, begins with sympathy for each other in the position equivalent to the character.

Keywords: maze knowledge, inner happiness, inner dialogue, self-consciousness, narrative discourse

Evident este faptul că până la personajul Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni* se află alte câteva personaje a căror originalitate constă în dimensiunea psihologică pe care o dobândesc pe parcursul coagulării arhitecturii narative a evoluției lor în spațiul romanesc. În acest sens, repere ale peisajului interior am putea găsi, desigur, în prozele scurte, dar mai ales în romanul *Morometii* . Ceea ce este, însă, interesant în *Cel mai iubit dintre pământeni*, este modul în care Marin Preda transpune în discurs narativ istoria unui sentiment, acela al iubirii, al fericirii prin iubire, transpusă în conştiinţa de sine a personajului central şi proiectată în discurs narativ. Până la romanul despre care vorbim temele majore în direcția evoluției conștiinței de sine a personajului au fost eşecul în iubire sau în relaţia între individ şi istorie, în romanele *Risipitorii* (1962), *Intrusul* (1968), *Marele singuratic* (1972), *Delirul* (I, 1975) sau *Viaţa ca o pradă* (1977).

Fericirea interioară ca proiecţie a multitudinii de forme *"egal posibile şi îmbucurătoare"* trimite la ideea de libertate , de eliberare. Prietenia, ca rezultantă a coagulării elementelor care compun peisajul interior, debutează cu simpatia pentru celălalt aflat în situaţie echivalentă cu a personajului.

"Simpatia a trecut de la unul la celălalt fără nici o prudenţă şi cred [e vorba aici de judecătorul Ştefan Pop, *n.n.*] *că acest lucru a fost posibil fiindcă eram amândoi, în acele clipe, doi bărbaţi liberi, eu de Matilda, el de un lucru pe care aveam să-l aflu chiar atunci, o situaţie limită care îl silea deodată să răspundă la o întrebare neaşteptată: ce era el, judecător care aplica legea, sau funcţionar subaltern, şi încă dintre cei umili, al unor şefi ai regiunii?"*

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni ,I, p.353)

Sentimentul de simpatie se transformă într-unul de prietenie, cei doi se întâlnesc cu regularitate, comunică, trec în revistă fapte şi personaje, lucru care constituie, de altfel, o sursă inepuizabilă de uimire, surpriză şi reflecţie.

"După întâlnirea din parc începui să mă văd cu fostul judecător regulat, şi anume seara, şi totdeauna la el acasă, unde în faţa televizorului şi la un pahar de vin precedat de sandviciuri, pe care ni le servea soţia lui, vedeam seriale englezeşti sau americane, care ne distrau cum nu se mai poate, şi apoi începeam să trecem în revistă viaţa oraşului şi a personajelor şi personalităţilor care constituie totdeauna pentru oameni – şi constituia şi pentru noi – subiect inepuizabil de uimire, surpriză şi reflecţie… Sunt ca spuma mării. Le-am uitat".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.366)

Fericirea ca fapt psihologic e definită de Petrini în opoziţie cu nefericirea ca sursă a amintirilor dezagreabile, ca rememorare a eşecului, a faptului că, fără fericire, totul este întrucâtva pierdut căci, lumea ideilor, gândirea, nu poate suplini sentimentul de fericire ca trăire psihologică.

"Dacă n-ar exista fericirea altora, nu ne-am sinchisi de nefericirea noastră. Amintirile, bombardate zilnic şi sistematic de către cea pe care am iubit-o altădată, sfârşesc prin a se şterge."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, p.367)

Proiecţia eului pe fundalul peisajului interior al celuilalt, prin prietenie, în speranţa găsirii fericirii interioare, rămâne act neîmplinit. Astfel, în căutările sale, Petrini ajunge să realizeze proiecţia, ca formă a exilului interior, nu în celălalt ca *subiect/personaj*, ci în celălalt ca *obiect/discurs narativ* sub forma *scrisului/a scriiturii*. Proiecţia în discurs narativ, în text, prin actul scrisului, generează, de fapt, un discurs dilatat în care *conştiinţa de sine, conştiinţa colectivă* şi *existenţa* se regăsesc ca linii de forţă capabile să direcţioneze coagularea interiorităţii şi procesul proiecţiei în obiect, în discurs narativ, fapt care produce un sentiment de bucurie.

"Trăiam sub stăpânirea bucuriei pe care mi-o dădea scrisul. Nu mă gândeam şi nu făceam altceva decât să scriu, bucurie care se prelungea şi când mă opream ca să mănânc şi să dorm. Niciodată în viaţă nu mă angajasem într-o acţiune în care spiritul să fie solicitat atât de total. Poate, gândeam, m-am născut să trăiesc ceea ce am trăit şi să scriu o carte.. "

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , I, p.369)

Oamenii au nevoie de adevăr ca reper fundamental, sunt în căutarea adevărului prin cunoaşterea și sondarea faptelor lor.

"Oamenii au nevoie să ia cunoştinţă de faptele lor".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, I, p.369).

Actul proiecției în discurs atrage sacrificiul suprem.

"a terminat cartea [admirabilă!] şi îndată după aceea a murit".

(*Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni., I, p.369)*

Acest sacrificiu trebuie înţeles aici nu neapărat în sensul strict al trecerii în nefiinţă. Există şi o moarte în plan spiritual, a conştiinţei de sine prin totala proiecţie şi prin vidul interior creat. Peisajul interior se voalează prin transferul în discurs. Şi astfel adevărul dăinuie dincolo de conştiinţa individuală sau de cea colectivă. Preţul este sacrificiul, identificarea totală cu opera, de fapt nimic altceva decât preţul plătit *de scriitor/de creator.*

"E tot atât de fatal să scrii o carte cum sunt şi celelalte fenomene ale existenţei, naşterea, morţile, accidentele şi pe un plan mai mare, desigur, seismele sociale".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , I, p.369).

Pentru Petrini, ca și conştiinţă de sine integrată conştiinţei colective și totuși individualizată, gândul morţii se estompează, se situează la periferia conştiinţei, căci scriind, scriitorul lasă mărturie şi trăieşte prin mărturie, prin spirit proiectat în discurs narativ, adică dăinuie dincolo de virtual *în forma povestirii/a discursului narativ*, iar moartea fizică nu mai poate schimba mare lucru în planul existenţei.

"Gândul morţii era înghesuit undeva la periferia conştiinţei [lui Petrini] şi, când mi se întâmpla să urce mai aproape, îmi venea în minte reflexia lui Hamlet: dacă va fi acum nu va mai fi altădată. Mi-era egal".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , I, pp.369-370)

Revine ideea transpunerii în discurs a propriei gândiri a personajului. Petrini îşi proiectează gândirea, ca "arhitect" al propriului sistem filozofic, în discurs, iar acesta capătă

forma materială a manuscrisului. Teama de a pierde manuscrisul în timpul anchetei îl nelinişteşte, căci dispariţia manuscrisului duce la *ratarea/anularea* proiecţiei în obiect a propriei gândiri.

"Repetai rugămintea cu oarecare nepăsare, ca să nu-i dau de bănuit că m-aşi teme de ceva. <<Se pot pierde pe-acolo şi eu vreau să public ce-am scris în ele, nu am nici o copie…>>".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , I, p.471)

Interpretarea denaturată a unui cuvânt (*"ordonanţe" ≠ "ordine"*) duce la scurtcircuitarea discursului ca mijloc de comunicare , la modificarea destinului personajului.[1].

"Când eram studenţi a venit odată o echipă de estradă din Bucureşti la noi în oraş şi am fost şi eu cu acest Justin [cel care îi scrie din străinătate, folosind în textul scrisorii cuvântul "ordonanţe"n.n.] *să vedem spectacolul. Era foarte reuşit şi am râs de ne-am prăpădit de o scenă cu un majur şi un soldat…. Majurul îl beştelea şi soldatul stătea drepţi cu mâna la capelă şi repeta ca un papagal: să trăiţi, aştept ordonanţele dumneavoastră… "*

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , I, p.476)

Apare şi se dezvoltă sentimentul de primejdie.

"Deodată simţii sentimentul de primejdie. Alarmă!"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.10)

Sentimentul de primejdie se accentuează. Perini face disocierea, pentru salvarea conştiinţei de sine, dintre interioritatea sa şi imaginea reflectată a interiorităţii. Teama domină itnerioritatea personajului.

"Din nou simţii un sentiment de alarmă. Îmi propusesem să-mi retrag sensibilitatea, să nu raţionez în faţa anomaliei, să-mi păstrez intacte forţele sufleteşti. Făcui un efort suprem şi încetai să mai gândesc. Atunci, în tăcerea celulei, auzii un zgomot ciudat. Mă uitai în jur. Zgomotul se stinsese. ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.10)

Liniştea aparentă se instalează în peisajul interior al personajului. Sentimentul de primejdie, de alarmă, generează însă o stare de rău în fiinţa lui Petrini.

"Într-adevăr, deşi reuşii să mă liniştesc în gândurile mele, îmi dădui seama că mă simt rău în fiinţa mea."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, pp.10-11)

Starea de rău dispare, se instalează apoi cea de izolare în fapte şi trăiri interioare. Petrini pătrunde înţelesul gestului extrem pe care unii indivizi îl fac atunci când *"biata conştiinţă agresionată de revolta generalizată a viscerelor"* ajunge să pună stăpânire pe întreaga fiinţă.

"Răul pieri aşa cum apăruse şi fără să lase urme. Respirai uşurat. Mă uitai la ceas. Era ora cinci. Au fost clipele de care m-am speriat cel mai tare pe care le-am trăit în celule. "

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.11)

Deşi, ca derulare în timp, *"drumul spre închisoare şi o noapte petrecută în celulă"* reprezintă o unitate de măsură bine definită temporal, ca durată, faptul dobândeşte forma dilatată a unei *"călătorii de mii de kilometri"* care *"te îndepărtează de viaţa anterioară".*

---

[1] Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* (Iaşi: Institutul European, 1988), p.113-114 : *"Pentru a regăsi acest eu fundamental, aşa cum l-ar percepe o conştiinţă inalterată, ne este necesar un susţinut efort de analiză prin care vom izola faptele psihologice interne şi vii de imaginea lor, mai întâi reflectată şi apoi solidificată în spaţiul omogen. Cu alte cuvinte, percepţiile, senzaţiile şi ideile noastre se înfăţişează sub un dublu aspect: unul net, precis, impersonal; celălalt confuz, infinit, imobil şi inexprimabil – pentru că limbajul nu l-ar putea sesiza fără a-i încetini mobilitatea şi nici nu l-ar putea transpune în tiparele sale banale fără a-l coborî în domeniul comun. Dacă reuşim să distingem două forme de multiplicitate, două forme ale duratei, este evident că fiecare dintre faptele de conştiinţă, luate separat, va căpăta câte un aspect diferit după cum îl considerăm fie în interiorul unei multiplicităţi distincte fie în interiorul multiplicităţii calitative, în timpul – calitate în care se produce sau în timpul – calitate în care se proiectează" .*

"Drumul spre închisoare şi o noapte petrecută în celulă te îndepărtează de viaţa anterioară tot atât de mult ca şi o călătorie de mii de kilometri. ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, pp.11-12)

Dilatării în plan temporal îi corespunde una în plan spaţial atunci când se produce întâlnirea cu anchetatorul, la care se adaugă *"confuzia fonetică între <<ordine>> şi <<ordonanţe>>"*, distorsiune care împiedică comunicarea dintre cei doi.

"Dar cum să vorbeşti cu un om care, deşi se află în faţa ta, un spaţiu dens (viziunea sa globală asupra delictelor) s-a interpus între tine şi el? Apropierea, confuzia fonetică între <<ordine>> şi <<ordonanţe>> era o subtilitate derizorie pentru un om care urmărea fugari periculoşi, bandiţi porci, cum era cel care trebuia chiar acum arestat, şi cine ştie ce alte cazuri de spioni şi sabotori care alimentau şi justificau existenţa acestei clădiri şi a lucrătorilor din ea ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, pp.14-15)

În căutarea adevărului despre propriului destin, Petrini are intuiţia că *celălalt*, acela care se afla în faţa lui, nu-i va micşora *"răul care se abătuse"* asupra lui, iar în privinţa adevărului, *"ca adevăr clar şi distinct"*, numai scurgerea timpului, care oferă detaşare în raport cu un şir de evenimente istoric determinate, poate să aducă dovezi.

"Nu mai avea nici o reţinere. Aveam intuiţiea că nu stătea în puterea acestui om să micşoreze răul care se abătuse asupra mea, era şi incapabil şi orb, nu cunoştea legile care guvernează viaţa oamenilor, nici cele făcute de ei, nici cele divine, dar, credeam eu, nici mai mult rău nu putea să-mi facă decât cel pe care vroia să mi-l facă, adică cel mai mare, să mă arunce în mecanismul unei anchete care nu trebuia să dea greş şi al unui proces pe care ei nu-şi puteau îngădui şi nu îngăduiau să-l piardă… ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.16)

Presupunerea despre aflarea adevărului legat de acele împrejurări şi acei oameni întârzie să se confirme. *"O greaţă insuportabilă"* domină întreaga fiinţă când, după ani, Petrini întâlneşte pe stradă oameni în uniforme, care-i aduc cu siguranţă aminte de secvenţe din viaţa sa, *"oameni obişnuiţi… cu neveste şi copii şi bucurii ca oricare dintre noi"*.

"… Nu mai pot continua relatarea acestor amintiri, această parte a lor. O greaţă insuportabilă mi se urcă în gât, şi la o amintire a anilor când, după ce am fost iar liber, am aşteptat să se îndeplinească această prezicere. Nu s-a îndeplinit nimic… "

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.18)

Sentimentul de deziluzie îi uniformizează psihic pe cei aflaţi în detenţie, îi determină să-şi păstreze *"umorul devenit negru şi toată gama de sentimente umane"* care ţin de spiritul de conservare al conştiinţei de sine.

"Aici însă trebuie făcută o precizare: e vorba de cinismul care se instalează în închisori, cinism menit să-i facă pe toţi egali, să poată trăi fără să-şi piardă sarcasmul, umorul devenit negru şi toată gama de sentimente umane, care îţi dau certitudinea că, deşi închis, nu ţi-ai pierdut judecata şi nu te poate duce nimeni de nas".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, pp.23-24)

Experienţa vieţii din închisoare marchează peisajul interior al personajului, atunci când întâlneşti acolo indivizi care odinioară deţinuseră puterea iar acum, prin înfometare şi pierderea libertăţii, nu mai erau decât nişte fiinţe umane degradate.

"Ce este un individ care a fost odinioară o fiinţă a cărei simplă semnătură putea determina fericirea sau nenorocirea altora? O epavă fără dinţi, cu pungi la ochi, hămesit după un castron cu ceva murdar în el, dar care îl făcea hulpav cum poate nu fusese el niciodată la recepţiile cu icre negre şi cine ştie ce rarităţi, păstrugă, cegă, peşti, nisetri… ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.25)

Revine obsesiv gândul pierderii definitive a libertăţii, că o regăsire a preocupărilor de odinioară este imposibilă iar peisajul interior este dominat de sentimentul de chin.

"Dimineaţa mă sculam cu o senzaţie de chin fără nume, care stârnea în mine o furie dureroasă, aproape insuportabilă (mă culcam târziu, să-mi ţin cât mai mut spiritul treaz, să evit aceste rele dimineţi). ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.58)

Se instalează o stare de refuz de a mai crede că vreodată, el, Victor Petrini va fi cu adevărat liber. Peisajul interior e dominat de *"somnolenţa spiritului".*

"Desigur, somnolenţa spiritului nu naşte chiar monştri, dar îl face adorabil pentru tot soiul de demoni meschini, cum mi se întâmplase la deratizare cu Bacaloglu şi grasul Calistrat şi n-aş putea spune că existenţa lor, care mă distra, n-avea nici o legătură cu gândul Matildei că eram definitiv pierdut".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.290)

De fapt, nu acea *"somnolenţă a spiritului"*, uneori, doar aparentă, la Petrini, poate fi sursa unică a nenorocirii. Adesea, dintr-o prea mare luciditate, apare, obsesiv, ideea supradimensionată a unui destin încărcat şi dominat de nenorocire, şi din care lipseşte întâlnirea cu celălalt ca modalitate de comunicare.

"Cum am mai spus, nu numai somnul raţiunii naşte monştri, ci şi o luciditate prea mare".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.347)

Din multiplicitatea stărilor de conştiinţă se desprind două coordonate: universulîn concordanţă cu eul,*"ideea armoniei conştiinţei noastre cu cosmosul"* şi legea morală a individului,*"ideea apariţiei erei ticăloşilor".*

"Cum se împacă însă ideea armoniei conştiinţei noastre cu cosmosul, din prima mea carte, cu ideea apariţiei erai ticăloşilor din a doua, în care descriam o mutaţie catastrofică în conştiinţa actuală a omului? Nu se împăcau, dar nu mă neliniştii".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , II, p.357)

Ideea de libertate revine dar, de data aceasta, aducând cu sine şi soluţia înfăptuirii actului. Natura *"nu e plină de sufletul nostru", "marea taină"* a conştiinţei de sine şi implicit a existenţei se află în individ şi nu în natură, în dinamismul multiplicităţii conştiinţei în ipostaze juxtapuse[2]. Natura reprezintă fundalul proiecţiei interiorităţii noastre.

"Strigi, dar pădurea tace. Ecoul îţi întoarce doar propriu-ţi glas, propria-ţi desnădejde".

(M.Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, III, p.13)

"Marea taină era prezentă în mine şi prin ea înţelesei că natura nu e plină de sufletul nostru, deşi ne naştem cu acest miraculos sentiment, trăim veşnic cu el, credem cu putere în realitatea lui[...]. "

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.13)

Personajul central al romanului trăieşte în conştiinţa sa momentul important al revelării originii libertăţii: Victor Petrini conştientizează faptul că nu trăieşte din plin *nici în natură.*

"Nu, natura nu putea fi pentru noi, cei care nu lucram în mijlocul ei, decât un frumos mormânt".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.13) Petrini nu se situează ca trăire plenară *nici în exterioritate, nici în interioritate.*

[2] Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, p.138 : *"Iată-ne ajunşi la distincţia pe care am stabilit-o înainte între multiplicitatea de juxtapunere şi multiplicitatea de fuziune sau de întrepătrundere reciprocă. Un anume sentiment, o anume idee, închide o pluralitate indefinită de fapte de conştiinţă. Dar pluralitatea nu va deveni evidentă decât printr-un fel de desfăşurare în mediul omogen numit de unii durată, şi care în realitate este spaţiu" .*

"De aici venea libertatea mea: descoperind moartea şi trăind cu intensitate scurgerea armonioasă a clipelor lor, mă eliberasem de iluzia vreunei fraternităţi cu natura, refugiul sufletelor rănite… "

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, III, p.13)

Identificarea eului cu obiectul proiecției prin juxtapunerea ipostazelor, poate să genereze o iluzorie proiecţie în obiect.

"cum ne simţim stea, dacă privim cu intensitate una din ele pe bolta cerească…".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni, III, p.13)

Iar prin extindere;

"Te simţi, nici vorbă, copac, cum se simte călăreţul cal, sau cum ne simţim stea, dacă privim cu intensitate una din ele pe bolta cerească… "

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, pp.13-14)

Singurătatea, liniştea şi tăcerea generează o stare de inadaptare a individului şi de modificare a imaginii acestuia, văzută din exterior.

"Singurătatea, liniştea, tăcerea din noi înşine (a nu comunica nimănui ceea ce gândim şi simţim) duce la inadaptare, la formarea altei imagini despre noi în ochii altora."

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.34)

Sentimentul de teamă, de nelinişte revine pe fondul unui peisaj interior tributar unor trăiri demult consumate.

"Tresării, parcă alarmat… Da, avui brusc un sentiment de alarmă… E toamnă, frunze împrăştiate… Nu era pe deplin toamnă, dar paşii ei […]"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.41)

Trecutul revine tot mai frecvent în conştiinţa personajului care retrăieşte secvenţial scene demult petrecute.

"Simţii cum trecutul îndepărtat năvălea cu putere în clipele mele prezente şi dădea parcă la o parte tot ceea ce trăisem după ce fusesem rupt de universitate".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.46)

Interioritatea personajului devine densă atunci când se produc reveniri temporale la *"farmecul primordial la care ar trebui să ne oprim"*, căci singur el este capabil să redea unei conştiinţe libertatea[3] prin *"bucuriile apropierii de moarte"*, ca ultim şi definitiv gest, din multitudinea de stări de conştiinţă, gest extrem care duce la anularea conştiinţei de sine şi care se opune plenitudinii vieţii din noi şi a scurgerii armonioase a clipelor.

"… Farmecul unei fiinţe străine pe care o iubim întâia oară e farmecul primordial la care ar trebui să ne oprim"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.57)

Linii de forţă ale peisajului interior se pot substitui gândirii, orientând fiinţa spre descoperirea adevărului.

"… A gândi puţin nu înseamnă totdeauna o deficienţă. Alte forţe ale sufletului, ţinute până atunci sub obroc de trufia gândirii, ies la iveală şi îţi orientează fiinţa spre descoperirea adevărului, chiar dacă nu-l doreşti".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.299)

Se accentuează şi mai mult sentimentul lipsei de comunicare cu celălalt/ceilalţi în care se plasează inevitabil personajul.

---

[3] Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, p.121:*"Nu e greu de înţeles de ce problema libertăţii pune în contradicţie mecanicismul cu dinamismul, sisteme opuse de altfel prin chiar natura lor. Dinamismul pleacă de la ideea furnizată de conştiinţă a activităţii voluntare, şi ajunge la reprezentarea inerţiei vidând treptat de sens această idee; concepe deci fără greutate atât forţa liberă, cât şi materia guvernată de legi"* .

"Îmi dădeam seama că n-o să mai pot să comunic cu nimeni, nici prin scris, fiindcă aveam sentimentul că, dacă nu mă puteam adresa contemporanilor mei, cu speranţa să fiu citit de ei cândva (şi această speranţă mă trezeam că n-o mai aveam)[...]"

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.302)

Singura realitate a individului/personajului este eul său, care se conturează, pe parcursul unei vieţi, în pluralitatea de situaţii posibile şi inevitabile şi în multiplicitatea stărilor de conştiinţă care corespund, firește, acestor situaţii. În procesul de individuaţie, personajul se manifestă ca un tot unitar, ca alcătuire sistemică de nemodificat, căci o modificare, *"un transplant"* ar duce la dereglarea întregului sistem anulând liniile de forţă, vectorii unicităţii individului. Personajul este astfel condamnat să fie liber să caute adevărul despre sine şi despre propria libertate, într-o lume potrivnică, adesea ostilă şi din care se poate furişa într-o alta prin proiecţia interiorităţii sale puternic conturată ca şi conştiinţă de sine în discurs narativ. Nararea faptelor, întâmplărilor şi evenimentelor îl proiectează pe Victor Petrini în discurs narativ. Este o formă aparte de evoluție, generată de puternica individualizare a eului în întâlnirea şi confruntarea cu celălalt/ceilalţi[4].

"Rămăsei mut în faţa acestei declaraţii oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indestructibil acceptarea fără cenzură a ceea ce suntem. ".

(Marin Preda, Cel mai iubit dintre pământeni , III, p.312)

Acel *"lung manuscris"* de care vorbeşte Patrini, citit şi recitit de el şi de cititor deopotrivă, vine să clarifice procesul de formare a unei conştiinţe, prin *"refracţie"*, fenomen care presupune, într-o primă etapă, proiecţia datelor şi elementelor care se coagulează alcătuind astfel conştiinţa de sine care este nucleul interiorităţii individului. *"Refracţia"* (H.Bergson) presupune schimbarea direcţiei de propagare a liniilor de forţă ale conştiinţei, ca prelungiri exterioare vectoriale, când acestea întâlnesc suprafaţa infimă de separaţie dintre exterioritatea şi interioritatea celuilalt: *"Astfel, se verifică, astfel se va clarifica, prin studiul aprofundat al faptelor interne, principiul următor: viaţa conştientă se prezintă sub un dublu aspect, după cum o percepem: direct sau prin refracţie, prin mijlocirea spaţiului"*[5]. Prin spaţiu înţelegem aici reprezentarea spaţială a celuilalt ca subiect/individ/personaj, sau reprezentarea spaţio-temporală a celuilalt ca obiect/discurs narativ (derulat în timp şi spaţiu ficţional)/şir sau lanţ evenimenţial (în naratologie).

Stările de conştiinţă ale personajului nu reprezintă o sumă de stări de conştiinţă, multiplicitatea nu este de ordin numeric, ci ea are valoare ca unicitate a trăirii[6].

În încercarea de a afla adevărul despre conştiinţa de sine, personajul literar devine moral, afirmă Marin Preda într-un interviu (realizat de Florin Mugur în 6 aprilie 1972, înregistrat pe bandă de magnetofon şi publicat mai întâi în revista *Argeş*, nr.7, iunie 1972), *"în momentul în care trăieşte prima spaimă"*, aşa cum se vor petrece lucrurile cu Victor Petrini, personajul central al romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* (vol.I-III, 1980): *"După experienţa mea* [afirma Marin Preda]*, omul devine moral în momentul în care trăieşte prima*

---

[4] Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, p.129:*"Conştiinţa este cea care avertizează că majoritatea acţiunilor noastre se explică prin anumite motive. Dar aici, determinarea nu pare a însemna necesitate, atâta timp cât simţul comun mai crede în liberul arbitru".*

[5] Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, p.139: *"Eul atinge lumea exterioară prin suprafaţa sa; şi cum această suprafaţă păstrează amprenta lucrurilor, eul va asocia, prin contiguitate, termenii pe care îi percepe ca juxtapuşi"* .[...]*"Noi judecăm talentul unui romancier după forţa cu care extrage din domeniul public în care limbajul le împotmolise, sentimente şi idei cărora va încerca să le redea, printr-o multiplicitate de detalii juxtapuse, ceva din individualitatea lor originală şi vie. Dar la fel cum putem intercala un număr infinit de puncte între două poziţii ale unui mobil fără a acoperi vreodată în întregime, spaţiul parcurs, tot aşa, prin simpla rostire, prin simplul fapt că asociem ideile unele cu altele, iar acestea se juxtapun în loc să se întrepătrundă, eşuăm când încercăm o traducere completă a sentimentelor pe care le resimte sufletul; gândirea rămâne nemărginită în raport cu limbajul".*

[6]Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, p.119 .

spaimă. Până atunci, până la această experienţă, care nu ţine de vârstă, nu că am fi imorali, dar suntem cu mult mai duri, nu numai atunci când facem răul, ci şi atunci când facem binele. E curios cum poţi fi dur când faci binele sau răul fără o conştiinţă prea accentuată a ceea ce înseamnă, din punct de vedere moral, bine sau rău. Momentul în care devenim morali este momentul în care luăm cunoştinţă de faptul că persoana noastră fizică nu este nemuritoare. Am bănuit că toţi oamenii au o legătură de acest gen cu sentimentul moral. Mă gândesc la sentimentul moral pe care şi-l descoperă ei înşişi, pentru că altfel de mici copii suntem crescuţi într-o anumită morală pe care, chiar de la şapte ani, dacă nu mai devreme, ne-o însuşim, şi curând devenim apărătorii ei, din obicei sau determinaţi de persuasiunea educatorilor noştri, părinţii şi societatea"[7]

Istoria conştiinţei de sine a lui Petrini are ca moment iniţial de coagulare sentimentul de teamă, devenită obsesiv un semnal de alarmă în momentele de răspântie ale destinului.

Personajul literar nu poate fi văzut, proiectat într-un spaţiu romanesc vid, ci într-unul evenimenţial, în care actanţii implicaţi *"intră în vârtejul" "marilor spirale"* ale evoluţiei destinelor: *"În realitate* [afirmă Marin Preda]*, toate fiinţele umane existente pe pământ fac istorie. Eroarea fundamentală a acelor disperaţi constă în faptul că ei refuză să vadă că istoria se exprimă adesea în spirale lungi, în timp ce ei ar dori ca aceste spirale să fie scurte şi să joace primul rol. Pe marile spirale nu există rol prim şi rol secund. Toată lumea intră în vârtej*"[8]

O posibilă biografie a personajului Victor Petrini este: *"O biografie interioară, aceea care iese din confruntarea conştiinţei cu faptele existenţiale"*[9]. Marin Preda ne-a oferit-o în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni,* aşa cum o remarcă Eugen Simion; *"Adevărul este că Marin Preda (vorbim de creator, acela pe care îl putem* ***citi*** *în cărţile lui) n-a părăsit această lege morală* [asemeni personajului Petrini, *n.n.*]. *A dus-o cu el, de la copilărie până la moarte. Opera lui Preda (una din operele cele mai* ***morale*** *din câte s-au scris la noi) este construită pe un sistem de valori etice şi propune o* ***morală*** *ce poate fi determinată. Pe ce se bazează ea? Pe libertatea spiritului, pe dreptul la contemplaţie al omului, pe respectul valorilor fundamentale. Cărţile lui sunt pline de reflecţii privitoare la locul omului în lume"*[10].

Bibliografie

Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni* (Bucureşti:Editura Cartea Românească, vol.I-III, Ediţia a II-a, Prefaţă de Eugen Simion, 1984).

*

Mihai Şora, *Despre dialogul interior* (Bucureşti: Editura Humanitas, 1995);

[7]Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, p.119-120: *"Considerate în ele însele, stările conştiinţei profunde nu întreţin nici un raport cu cantitatea; ele sunt calitate pură; ele se amestecă în aşa fel încât n-am putea spune dacă sunt una sau mai multe, şi nici măcar nu le-am putea analiza din acest punct de vedere, fără a risca o denaturare imediată. Durata creată de aceste stări este o durată ale cărei momente nu se constituie într-o multiplicitate numerică; a caracteriza aceste momente spunând că ele se uzurpă unele pe altele ar însemna să le distingem din nou. Dacă fiecare dintre noi ar trăi o viaţă individuală, dacă n-ar exista nici societate, nici limbaj, oare conştiinţa ar putea sesiza seria de stări interne sub această formă indistinctă? Desigur că nu, pentru că noi conservăm ideea unui spaţiu omogen în care obiectele se disting clar unele de altele, şi pentru că este mult prea comod să ordonăm într-un asemenea mediu stările oarecum nebuloase care violentează la prima abordare ochiul conştiinţei, rezolvându-le astfel în termeni mai simpli".*

[8] Marin Preda, *Creaţie şi morală*, ,(Bucureşti :Editura Cartea Românească, Ediţie de Victor Crăciun şi Corneliu Popescu, Prefaţă şi note de Victor Crăciun, 1989) p.433-434.

[9]Preda, *Creaţie şi morală*, ,(Bucureşti :Editura Cartea Românească,1989): p.473.

[10]Eugen Simion, *Un portret în fragmente*, în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*,(Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1981) p.119.

C.G.Jung, *Tipuri psihologice* (Bucureşti: Editura Humanitas, 1997);

Simion, Eugen, *Un portret în fragmente*, în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, (Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1981);

Stelian Bălănescu, *Pe Urmele Adevărului* (Cluj-Napoca: Editura Excelsior, 2001);

Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* (Iaşi: Institutul European, 1998).

ARON COTRUȘ'S POEMS FROM THE PERSPECTIVE OF THE CONNOTATIONS SPECIFIC TO CULTURAL IMAGOLOGY

Lucia Stoicescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian" Blaga University of Sibiu

Abstract: The paper entitled "The Poetry of Aron Cotruș Approached in Terms of the Poetic Connotations Specific to Cultural Imagology" expands upon those symbols and intuitive images related to the concept of cultural imagology. Those symbols are the shepherd, the country, the Romanian folk song, the carols, all subordinated to the national messianic creed. They are all related to the idea of continuity through Cotruș' identification with the Romanian ancestral spirituality. In this way, Cotruș has located us on the axis of myth which symbolizes the never-ending ascent towards perfect spiritual communion.

Keywords: imaginary, cultural imagology, Aron Cotruș, archetypes, Transilvania.

Imagologia culturală însumată organic imaginarului este parte integrantă a marilor arhetipuri ale imaginației. Asemenea lui Blaga și a altor mari poeți, muntele, șesul, vatra și țara reprezintă arhetipuri majore care încarcă poezia românească cu valoare, sens și universalitate. Lucrarea va analiza fiecare dintre aceste arhetipuri, urmărind evidențierea unor calități naționale ce caracterizează sufletul și spiritul românesc.

În mod special, arhetipul țara prin exponenții săi de frunte, de la Petru Opincă la Horea și Eminescu, încarcă poezia lui Cotruș cu ceea ce Crohmălniceanu numea ″mesianismul social″.

Din volumul de poezii ″Mâine″ răzbat accente de solidarizare cu desmoșteniții istoriei în speță cei din vatra Transilvaniei :

Transilvania, îndărătnică și idolatră
prin mișcare ce țipă și latră
ne-a crescut pe sălbatica-i vatră,
În scutece de piatră
la X de flăcări și cremene
nimeni în primejdii cu noi să nu semene.

Această introducere cu accente puternice postmoderniste ne ajută să identificăm din punct de vedere metodologic o abordare adecvată temei, care prin sintagma imagologie culturală ne trimite spre foarte recente preocupări interpretative românești și nu numai. Ca urmare, analiza poeziei lui Cotruș urmărește evidențierea unor trăsături caracteristice poporului român, care însă transcend spațiul național și ne proiectează în universalitate. Aceste trăsături sunt : dârzenie, curaj, tenacitate și nu în ultimă instanță sensibilitatea reflectată în doine și colinzi.

Transilvania ne apare animată de un psihism românesc aparte datorită altoiului social și cultural care a generat o rezistență pe măsura ″virtuților dinamice esențiale″[1] ale fiecărui român. Sintagma împrumutată de la Bachelard sugerează cu prisosință universalitatea trăirilor românești. Ele sunt statornice, puternice, dar ancorate în universalitate. Dat fiind această situație românul poate fi abordat ca evidențiindu-se ca parte integrantă a inconștientului colectiv încărcat atât cu conștiința valorii de sine, cât și cu voința de a învinge obstacole aproape insurmontabile.

[1] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, București, 2009, p. 84

Poezia ″Ofrandă valahă″ se distinge ca un veritabil exercițiu de voință colectivă. Expresionismul imaginilor are o elocvență viguroasă și prin el poezia seamănă cu un veritabil discurs ″despre metoda pentru voința de a învinge″[2].

Energia lăuntrică a românilor ca forță colectivă se constituie din referirea la Transilvania ca o ființă vie, ″îndărătnică și idolatră/prin mișcare ce țipă și latră″. Asocierea Transilvaniei cu sintagma ″sălbatica-i vatră″, reprezentare specifică imagologiei culturale, ne dezvăluie un poet activ, care prezintă fidel totul, ținând seama de adevăruri sociale de necontestat.

Ca un veritabil artizan, Cotruș alege materia potrivită asprimii viziunii sale. ″Scutece de piatră″, ″cremene″, asociat cu ″zeci de flăcări″ reflectă modul în care lumea materiei este fidelă voinței poetului, lăsându-se modelată conform nevoilor estetice și profund umanitariste în același timp. Versul ″nimeni în primejdii cu noi să nu semene″ sugerează o calitate aproape mesianică încărcată de profunzime și eroism.

Poezia ″Horia″ reprezintă o altă pagină de eroism, de istorie și geografie umană. Forța incisivă a versurilor rezidă din dinamismul și patosul cuvântului. Selecția cuvintelor nu trădează imaginația unui poet dur, ci a unui poet care se identifică cu istoria aspră a Transilvaniei. Horia simbol al răzvrătirii românilor din Ardeal este ″țăran de cremene″ ce despică istoria în două :

de jos
te-ai ridicat drept, pietros, viforos,
pentru moți
pentru cei săraci și goi, pentru toți…
și-ai despicat în două istoria
țăran de cremene
cum n-a fost altul să-ți semene,
Horia!

In această strofă, prin eroismul lui Horea, sporește înălțimea sa naturală și morală. Adjectivele ″drept, pietros, viforos″, împreună cu versul ″n-a fost altul să-ți semene″ îl transformă pe erou într-un simbol al forței și tenacității.

Ultima strofă ne dezvăluie, prin forța incisivă a cuvintelor, filosofia poporului român, și anume voința de a lupta cu prețul vieții pentru un bine colectiv:

uriaș domn
pe-al adâncurilor noastre sfâșiat somn,
pe-al răzmerițelor roșu praznic -
mai roșivei oare vreodată năpraznic,
acestui neam, viața și istoria -
tu,
munte,
al vrerilor noastre celor mai crunte,
Horia?!

Sintagmele ″uriaș domn″, ″răzmerițelor roșu praznic″, ″pe-al adâncurilor noastre sfârșit somn″ și ″mai rosi-vei oare vreodată năprasnic / acestui neam – viața și istoria″ crează împreună o amplă imagine intuitivă care ne obligă să vibrăm cu mare intensitate. ″Roșu″, ″roși-vei″ sugerează cromatic istoria sângeroasă a Transilvaniei.

Pe un plan diferit încărcat cu puternice conotații morale și spirituale, cuvintele ″neam″, ″vatră″, ″istorie″ și ″Horia″, un timp al pildelor de sacrificiu, individuale și colective, se transmit cititorului care vibrează și se identifică cu imaginile create.

[2] ibidem, p. 84

Întreaga poezie poate fi interpretă din perspectivă bachelardiană (deci universal valabilă), ca ″o lecție de energie a destinului″[3]. Prin Horia, poporul român a învățat să accepte curajos destinul. Din această perspectivă, roata pe care a fost martirizat reprezintă, în accepția criticului Simion Mioc ″spațiul imaginarului cotrușian″.

Revenind la poezia Horia structura arhetipală muntele este asociat direct cu figura acestui erou, iar prin faptul că el se identifică cu întreg Ardealul eroul ajunge să simbolizeze istoria aspră, aproape sacră, a acestei părți a pământului românesc.

Identificarea poetului cu istoria Ardealului este reprezentată ca ascensiune în poezia ″Către cer″ :

O, munte, munte! Ascunziş de foc, de aur, de gheţare,
cu orice pas ce-l fac pe cărăruile-ţi prăpăstioase şi haine,
flămând de mine însumi şi stingher,
parcă mă urc biruitor, cu câte-o treaptă tot mai sus în mine,
prin întunericul, pe munţii arşi de imne, către cer!

Ascensiunea, în ciuda obstacolelor, este posibilă, deoarece străbunii moralității și ai eroismului, asemenea lui Horia, sălășluiesc în fiecare din noi. Pentru a-i aduce la suprafață, pentru a lupta ca memoria involuntară și timpul să nu-i macine, poetul, și prin el fiecare din noi, trebuie să urmeze un itinerariu spiritual complex bazat pe stima de sine, stima și mândria națională că aparținem unui popor de excepție.

În prima parte a poeziei, relația pământ-munte-foc este metaforic pusă în valoare, căci ″muntele″, simbol al întunericului geologic este ″de foc″. Dar acest foc al adâncurilor sugerează și impulsurile și convulsiile vieții morale care se naște. Interiorul uman, ″ascunziș de foc / de aur, de ghețare″, nu poate fi biruit decât ascensionându-l, ″prin întunericul, pe munții arși din mine″. Și totuși, trăsăturile întunecoase a acestui itinerariu fac loc luminii. Ea este sugerată printr-o structură de o spiritualitate unică specific românească esențializată în structura nominală ″către cer″. Este vorba de un traseu spiritual prin care descoperim comuniunea cu istoria, cu noi înșine, cu umanitatea în ansamblul său. Pământul nu este doar în relație cu focul ci și cu sângele care simbolizează sacrificiul uman. Pământul transilvănean este udat de sângele celor care l-au apărat.

În poezia intitulată ″Ai noștri sunt acești munți″ răzbat și alte reprezentări ce țin de imagologia culturală și anume ″doina″:

De-acest mănos pământ dacoroman,
cine-ar putea, mai mult ca noi, să spuie c-al lui e?!
Cine l-a arat
din începutul vremurilor, neîncetat?
cin l-a sămănat?
cine i-a fost slugă și stăpân?
care dintre neamurile vechi și noi
au îngropat în sânul lui atâți eroi?
a cui doină de veacuri pe-aicea plânge?
cin l-a apărat mai dârz de-al năvălirilor puhoi
și l-a adăpat de-atâtea mii și miliarde de ori,
cu sânge
și sudori
ca noi?!

Doina sugerează metaforic lirismul sufletului românesc încărcat cu virtuțile sale naturale. Încercând să descoperim conotațiile cotrușiene care răzbat din această poezie și care

[3] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, București, 2009, p. 115

contribuie la conlucrarea forţelor energizante ale doinei suntem copleşiţi de tonurile suferinţei ce emană din doine. Doinele sunt colorate cu ″sânge şi sudori″, generate de al ″năvălirilor puhoi″. Mănosul pământ dacoroman apărat cu sânge şi sudoare este expresia continuităţii noastre. Din această perspectivă titlul poeziei ″Ai noştri sunt aceşti munţi″ sugerează nevoia poporului român de a trăi ceea ce Bachelard numea ″dinamica înălţării în continuitatea ei″[4].

Aceeaşi idee a continuităţii prin identificarea cu spiritualitatea ancestrală autohtonă reverberează şi în poezia ”Peste creste ude”. Urmând traseul schiţat de mitul mioritic, o altă reprezentare ce ţine de imagologia culturală, ciobanul lui Cotruş se poziţionează pe axa mitului într-o mişcare ascensională ”pe căi ce se curmă”:

io, cioban lunatic cu piept de jeratic, ce sa ma mai fac pe varful sarac?! viscolele latra
prin copaci, prin piatra.
ai vantului cani m-au muscat de mani. asprul vremii
lup m-a muscat de trup
mi-au ramas merinde doine si colinde pe pustii poteci
sprezapezi de veci ce sa ma mai
fac pe varful sarac, pe varful sarac?!

Din aceste versuri răzbat disperarea şi tragismul condiţiei ciobanului, redate metaforic prin ”viscolele latră”, ”ai vântului câni”, ”asprul vremii lup”. Extrem de şocantă este imaginea intuitivă a stihiei atenuată în plan estetic prin doinele şi colindele care îl proiectează pe cioban în eternitate. Această idee este redată metaforic prin structura nominală ”zăpezi de veci”.

Zăpezile, muntele de cremene şi foc, ambele sugerează în plan estetic ideea perenităţii noastre. Cotruş, mesajerul unei mitologii stihiale se hrăneşte ”din sânii grei de întuneric şi de flăcări ai furtunii / Fulgere ce luminează drumuri cu răscruci la orice pas -neîntrerupt”.

Pasul, mersul neîntrerupt se configurează într-o veritabilă explozie verbală în poezia lui Cotruş intitulată ”România”. Versul ordonează mesajul într-o retorică a nevoii de împlinire a destinului neamului în următoarele versuri:

mai violent, mai ne-împăcat
ca lepra ori ca ciuma
Mă chinuie şi-acuma
Mă chinuie, mă sfâşie mereu,
Îmi izbeşte carnea, creierul aprins:
vor fi oare vane,
Durerile-ţi, sforţările supraumane
O neam al meu!

Mesianismul naţional este dublat de voluntarismul estetic al lui Cotruş de a continua să spere, să dorească, să inspire o voinţă care este mai presus de durere, de chinul năprasnic ce-l macină. Structura nominală ”sforţări supraumane” sintetizează voinţa supremă întinsă la maximum pentru împlinirea destinului românesc de libertate şi demnitate naţională.

În ultima strofă din aceeaşi poezie se regăseşte aceeaşi voinţă, de data aceasta, de regenerare:

o flacără mai splendidă ca toate
In mersul vast
Tumultos,
Sublim,
Biruitorul marş al omenirii...
Mugi-va ca o mare furioasă
Viaţa multitudinară pretutindeni.

[4] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, Bucureşti, 2009, p. 114

Urmând linia trasată de Bachelard în studiile sale estetice afirmăm că această poezie ne sugerează elementele conceptuale împrumutate de la Svedenborg ale ”regenerării ființei umane prin voință”[5]. Cotruș face din acest concept ceea ce Bachelard numea ”speranța propriei voințe”[6]. Această speranță identificată de noi în spațiul unei viziuni estetice încărcate cu valori poetice excepționale ”solidifică”[7] ființa poetului proiectând-o în verticalism. Această interpretare se desprinde din profunzimea imaginilor care ne inspiră și ne conferă convingerea că în ciuda oricăror slăbiciuni de natură socială sau politică, Cotruș a rămas credincios crezului său artistic de a-și servi națiа cum s-a priceput el mai bine.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *Dreptul de a visa*, (București: Editura Univers, 2009), 84-116
Cotrus, Aron, *Poezii*, vol.II, (Timișoara: Editura de Vest, 1991), p. 200 - 403

[5] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, București, 2009, p. 115
[6] ibidem, p. 115
[7] ibidem, p. 116

THE WIZARD/ A WARRIOR'S LIFE, BY FERNANDO MORAIS: METALITERATURE, PARALITERATURE AND FICTIONAL LITERATURE

Larisa-Ileana Casangiu
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The relation between social-historical attested truth and fiction, fruit of subjectivity, in the biography of a world-renowned personality is extremely hard to pinpoint, especially if the author of such a creation is not so much a historiographer (yet a journalist!), as a talented fictional writer.
When the biography regards a famous writer, with a life enveloped in esoteric and imbued with experiences which few mortals have undergone (electroshocks, drugs, initiation into Satanism, afterwards into spiritualism etc.), that particular biography has the effect of enhancing the mystery and, by keeping it so, of inviting to reflections, assumptions, meditation and a genuine literary feast.
This is the case of A Warrior's Life, by Fernando Morais, an exquisite book, paradoxically situated at the border of metaliterature, paraliterature and fictional literature, due to the informational content, backed up by testimonies and documents which prove its authenticity, as well as to the pleasure of documentation and the ineffable delight particular to such a high-class artistic product.

Keywords: wizard, document, art, literature, delight.

Încă din dedicaţie[1], aflăm că autorul însuşi îşi etichetează studiul drept o „ştrengărie", adică *poznă, şotie, năzbâtie, farsă*, conform dicţionarelor, greu de afirmat dacă este vizat produsul realizat (biografia) sau tehnica instituirii lui.

Cum avem argumente să identificăm „ştrengăria" şi la nivel formal şi la nivel conţinutistic, încercăm să surprindem o serie de elemente care îi conferă, în opinia noastră, singularitate cărţii *Magul* atât între biografii, cât şi între best-selleruri.

Cele treizeci de capitole structurate şi construite în autentic stil postmodernist, prezintă evenimente din primii 52 de ani ai lui Paulo Coelho, neordonate diacronic, însă îmbinate armonios, astfel încât să satisfacă atât nevoia de cunoaştere a celor absolut nefamiliarizaţi cu opera şi viaţa fenomenală a autorului *Alchimistului*, şi setea de inedit a fanilor, cât şi dorinţa de aventură livrescă a cititorului aflat în căutarea unui „altceva" în fiecare carte pe care o parcurge, dincolo de informaţie, de plăcere nudă, de reţetare ale best-sellerurilor aparent nonficţionale, de ceea ce poate găsi pe Internet, în cărţile protagonistului sau în oferta altor volume biografice.

Cele aproape cca. 550 de pagini de informaţii ale *Magului*[2], prezintă nu doar un traiect existenţial unic (doar până şi viaţa celui mai comun dintre oameni este unică!), ci şi informaţii culturale (turistice, religioase, privind diverse locuri, evenimente şi monumente), elemente iniţiatice[3]/mistice/religioase[4], reflecţii/motive de reflecţii asupra unor probleme sociale,

[1] „Pentru Marina, care mi-a fost parteneră şi la această ştrengărie" – Morais, Fernando, *Magul. Extraordinara viaţă a lui Paulo Coelho autorul* Alchimistului (trad.: Robertina Sfetcu), Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 5
[2] Din cele 572 ale volumului menţionat în *Bibliografie* şi utilizat spre analiză
[3] Spre exemplu, „ritualul paharului", constând într-o ceremonie specială: timp de şase luni, zilnic, la aceeaşi oră, trebuia „să pună pe masă un pahar care nu fusese folosit niciodată, plin cu apă, să deschidă Noul Testament la o pagină oarecare şi să citească cu voce tare un paragraf la-ntâmplare – un verset sau orice altceva - şi imediat apoi să înghită apa. Fragmentul trebuia să fie marcat cu data citirii. În zilele următoare, când deschidea cartea, dacă-i cădea un text citit deja, cel ales pentru

umane, individuale, apoi, paradoxuri (de exemplu, susţinerea în două rânduri, a unui guvern care i s-a arătat ostil, succesul său fulminant la public şi insuccesul la critică), dar şi trimiteri la sentimente eclectice faţă de părinţi (când îşi arată făţiş indignarea pentru atitudinea lor, când îi compătimeşte că nu le oferă motive de mulţumire/mândrie în ceea ce-l priveşte), sugestii privind iniţierea superioară a Christinei Oiticica, cea de-a patra soţie a scriitorului, căruia acesta îi dă ascultare considerând-o un fel de *port bonheur* şi cu care are cea mai îndelungată căsnicie (28 ani, în 2008[5]), relaţiile incongruente cu ceilalţi (de la altruiste şi echidistante cu unii, la exploatarea de tip sclavagist a inginerului Antônio Walter Sena Júnior/ Toninho Buda, pe care îl şi plagiază[6], la dependenţa de părerea şi presimţirile soţiei sale[7], şi la supunerea totală faţă de maestrul său, Jean), frământările sociale din ţara sa de baştină, acribia/modestia stilului său de viaţă în condiţiile deţinerii unui capital financiar considerabil de mare[8], diversele medii frecventate de autor şi cu care suntem familiarizaţi, oscilarea între dorinţa înverşunată de a deveni scriitor celebru şi apatie[9]/superficialitate, laşitate şi chiar abandonare de sine legate de adicţia de droguri, de perioada hippiotă, de incapacitatea de a face lucruri măreţe transformată într-o voinţă de fier, mercantilismul său[10], dar şi modestia afişată după obţinerea celebrităţii[11] etc.

Că Paulo Coehlo se anunţa din copilărie atipic, o demonstrează numeroase dovezi, cea mai timpurie datând de la vârsta de trei ani, când, prins de mama sa cu o *ştrengărie*, oferă explicaţia: „- Mami, ştii de ce sunt azi neascultător? Pentru că îngerul meu păzitor nu funcţionează. A lucrat mult şi şi-a consumat bateriile." (op. cit., p. 65). Apoi, „abia trecut de vârsta de cinci ani, era văzut de vecini ca exercitând o influenţă negativă asupra copiilor lor" (op. cit., p. 68). Însă, atunci „când nu sărbătorea vreo ştrengărie, se aşeza pe trotuar, prietenii se strângeau în jurul lui, iar el le spunea poveşti" (ibidem, p. 71). Mai târziu, descoperă cum să se impună în faţa colegilor a căror victimă preferată era: „ştiind lucruri pe care nu le ştia nimeni, citind poveşti pe care nici unul dintre colegii săi nu le ştia" (idem). Totuşi, în calitate de elev, Paulo Coehlo şi-a dezamăgit părinţii, aceştia sperând ca măcar să devină un bun creştin, ceea ce nu avea să se întâmple decât la mult timp după absolvirea şcolii, după multe experienţe de viaţă care, în majoritatea covârşitoare a cazurilor, au fost negative.

Fragmente de jurnal, articole de presă citate, redări ale unor interviuri/înregistrări, fotografii, extrase din fişele medicale/de observaţie de la cinica „Dr. Eires", programe ale unor teatre, adrese/locaţii, nume, cronici literare etc. vin să confere autenticitate scriiturii.

---

lectură trebuia să fie paragraful următor. Dacă şi acesta fusese citit, continua până găsea unul nou, neînsemnat de lecturi anterioare." (ibidem, p. 388)

[4] „Avea nevoie numai de câteva secunde pentru a spune o rugăciune în linişte. Această ceremonie solitară este realizată de trei ori pe zi – la trezire, la ora şase după-amiaza şi la miezul nopţii -, şi este repetată la aterizare şi la decolare, ca şi la plecările cu maşina (în astfel de cazuri, poate fi o cursă rapidă cu taxiul sau o lungă călătorie internaţională)." – op. cit., p. 15

[5] „Pe 22 iunie 1980, într-o duminică înnorată, cei doi au primit sacramentul căsătoriei", op. cit., p. 366

[6] op. cit., pp. 411-413

[7] Spre exemplu, atunci când Paulo Coehlo află că Jorge Amado a murit şi că ar putea candida pe locul rămas vacant în Academia Braziliană de Litere (încurajat de jurnalistul şi academicianul Murilo Melo Filho), a fost de ajuns ca soţia să-i spună că presimte că nu va câştiga, „pentru ca el, «mereu ascultător faţă de Christina», să renunţe la idee." (p. 501)

[8] „de cele mai multe ori, el îşi spală singur şosetele, cămăşile şi lenjeria când e plecat" (op. cit., p. 20); „În ciuda faptului că aveau resurse mai mult decât suficiente pentru o călătorie confortabilă şi fără limitări, Paulo nu era mână largă. A ales Iberia, compania aeriană care avea biletele cele mai ieftine şi care dădea cadou o noapte la hotel în Madrid. Din Spania, cei doi s-au dus la Londra, la începutul lunii decembrie 1981, unde au închiriat cel mai ieftin vehicul posibil, un Citroën 2CV. (ibidem, p. 370)

[9] În jurnalul său, scria în 1981: „*Am început să nu mai dau atenţie la nimic, nici măcar la unul dintre lucrurile care-mi plac mult, banul. /.../ Au început să nu mai intereseze sexul, scrisul, mersul la cinematograf, cititul. Nici măcar plantele pe care atâta vreme le-am cultivat cu multă dragoste şi care acum se usucă, udate sporadic*." – op. cit., p. 369

[10] După ce a scris, la solicitarea fabricantului german Audi, un text de şase mii de caractere, destinat a fi introdus în raportul anual trimis acţionarilor, constatând că a fost recompensat cu ceea ce a cerut glumind – „o maşină" - şi aflând de la o ziaristă braziliană că acest lucru însemna că a fost plătit cu şaisprezece euro pe fiecare literă scrisă, a afirmat: „E foarte bine /…/ fiindcă mi s-a spus că Hemingway primea cinci dolari pe cuvânt."- op. cit., p. 33

[11] „Când a fost întrebat care era motivul unui succes atât de mare, el a răspuns:/ - Este un dar divin." (p. 450)

„Lista persoanelor intervievate", cuprinzând o sută de nume, unele menţionate în carte, altele, absente, imprimă biografiei cu caracter memorialist, aspectul de obiectivitate, de scrupulozitate şi trădează dorinţa autorului de a oferi informaţii exacte, bazate pe adevărul atestat social-istoric. Uneori, Fernando Morais rezumă firul epic al cărţilor protagonistului său, arată geneza acestora, reacţii ale criticii şi ale publicului larg, tiraje, procedând ca un adevărat exeget literar, reliefând faptul paradoxal că „armata sa [a lui Paulo Coehlo, n.n.] de cititori şi de admiratori părea să crească în aceeaşi proporţie ca şi a virulenţei criticilor." (op. cit., p. 471).

Deloc de neglijat, pasiunea pentru lectură şi dorinţa de a deveni „un scriitor citit şi respectat în lumea întreagă" (op. cit., p. 46) este explicată într-un articol-pledoarie (pentru cărţi) intitulat sugestiv *De ce îmi plac cărţile* şi publicat, pe când avea paisprezece ani, în revista *Vitória Colegial*: „*Ce reprezintă o carte? O carte reprezintă o comoară culturală inegalabilă. Cartea este cea care ne deschide fereastra spre lume. Prin intermediul cărţii trăim marile aventuri ale lui Don Quixote şi Tarzan ca şi cum noi înşine am fi personajele; râdem de povestioarele amuzante ale lui Don Camilo, suferim aşa cum suferă personajele din alte opere mari ale literaturii universale. Pentru asta îmi plac cărţile, în orele libere. Printr-o carte ne formăm pentru viitor. Învăţăm, doar citindu-le, teorii care au costat sacrificii şi chiar moartea pentru descoperitorii lor. Fiecare carte didactică înseamnă un pas în direcţia viitorului glorios al ţării. Din acest motiv îmi plac cărţile, în orele de studiu. Dar de ce a fost nevoie ca să putem ţine o carte în mână? A fost nevoie de sacrificiul autorilor lor. Câte nopţi albe nu au petrecut, fără să mănânce, uitaţi, luminaţi câteodată doar de flacăra tremurândă a unei lumânări? Şi apoi, exploataţi de editori, au murit uitaţi, uitaţi pe nedrept. Câtă putere de voinţă a altora a fost necesară pentru ei ca să aibă puţină faimă? Pentru aceasta îmi plac cărţile*." (ibidem, p. 97).

În ciuda patimii specifice vârstei şi a unui romantism legat de exploatarea scriitorilor de către editori, articolul poate fi considerat un document manifest care pledează pentru lectură prin elogierea virtuţilor acesteia, reliefând atât empatia cititorului cu personajele, cât şi caracterul formativ al operelor şi beneficiile, pe termen lung, al instruirii şi formării (individuale şi sociale). Idilizarea sacrificiilor autorilor cărţilor, deşi aceste sacrificii nu constituie o constantă sau o condiţie a instituirii scriiturii, poate fi înţeleasă ca element motivaţional pentru cititorul debutant, în special a virtualului consumator de literatură (fie copil, fie adult neexperimentat sau care nu este sedus încă de charisma livrescă). Acest aspect este întărit şi de faptul că „Ministerul Educaţiei din Rio de Janeiro dorea să folosească operele lui Paulo Coehlo ca modalitate de a inculca elevilor obiceiul de a citi" (p. 461). Textul constituie totodată un fragment din crezul artistic al scriitorului cu faimă mondială, care a fost orientat în tot ce a făcut de gândul devenirii sale, sugestivă fiind relatarea lui Fernando Morais privind nefericirea omului superior în căutarea concretizării idealului său: „Avea 300000 de dolari în bancă şi cinci apartamente de la care îi veneau chiriile în mod regulat, era căsătorit şi tocmai îşi primise spada de Maestru, sau de Mag (…), dar tot nu era fericit." (ibidem, p. 419). Când întrevede succesul mult aşteptat, stipulează în contractul de editare o clauză îndrăzneaţă: „*După vânzarea primelor 1000 (o mie) de exemplare, editura va suporta costurile pentru versiunile cărţii în spaniolă şi engleză*" (ibidem, p. 424) şi se implică puternic în promovarea cărţii, împotriva uzanţelor: „*Autorii lăsau originalele la editură şi nu făceau nimic pentru a-şi promova lucrările. Paulo nu numai că apărea în presa scrisă, vorbită şi televizată, ci ţinea şi conferinţe despre carte acolo unde era chemat*." (idem). În plus, împreună cu soţia sa, realizau promovarea „imprimând mici pliante de prezentare pentru Jurnal, pe care chiar ei se ocupau să le distribuie în fiecare seară la cozile de la cinematografe, teatre şi case de spectacole, dând «fluturaşii» din mână-n mână." (p. 425). În jurnalul său, conştient de valoarea Alchimistului, nota: „Opera mea e mai mare decât maniile, cuvintele, sentimentele mele. Pentru ea mă umilesc, păcătuiesc, aştept, disper." (p. 433)

Figurile de stil, suspansul, ambiguitatea cultivată, relativizarea activităţii politice, titlurile spectaculoase ale unor capitole[12], redarea frământărilor lăuntrice şi a unor sentimente ale lui Paulo Coelho, fac din *Magul* un volum străbătut de elemente beletristice, capabil să genereze emoţii estetice, nerăbdări, expectaţii, empatii sau antipatii, dar şi plăcere şi chiar desfătare.

Dovezile că scriitorul brazilian a depăşit limitele lumii literare, devenind un adevărat reper sau *brand* capabil să pătrundă în arta culinară, în toponime[13] sau în denominaţia medicală/clinică sunt numeroase. Chiar „sindromul lui Paulo Coelho", denumit astfel după ce „medicul Jesús de Gándara a anunţat, la un congres de psihiatrie din Spania, că există indicii pregnante că pelerinajul spre Santiago de Compostela provoacă riscuri de «manifestări psihotice, halucinaţii, delir şi paranoia»" (p. 527), constituie un argument în acest sens.

Magul lui Fernando Morais se regăseşte citat, pe bună dreptate, printre volumele de dezvoltare personală[14]. Autorul divulgă câteva tehnici de dezvoltare spirituală susceptibile de marea transformare a lui Paulo Coehlo şi de succesul acestuia: pelerinajele, „ritualul paharului", postitul vreme de trei zile, contemplarea zilnică, de-a lungul a câtorva luni, a unui copac, timp de cinci minute, călătoria vreme de o sută douăzeci de zile fără a reveni în vreuna din casele sale sau reiterarea simbolică a Drumului Crucii: „timp de trei luni /…/, Paulo a fost obligat să străbată o oră pe zi, desculţ şi fără cămaşă, hăţişuri dese, cu pieptul şi braţele rănite de spini şi cu tălpile picioarelor zdrobite de pietre" (ibidem, p. 532)

După trei ani de „convieţuire", aşa cum mărturiseşte Fernando Morais, scriitorul brazilian căruia îi alcătuieşte biografia îi apare „unul dintre personajele cele mai ieşite din comun pe care le-am cunoscut" (p. 553). De remarcat aici sunt două aspecte: ineditul situaţiei în care se găseşte jurnalistul obişnuit cu tot felul de personalităţi şi vedete şi cu metehnele acestora, şi faptul că Paulo Coelho, în opinia sa, este un „personaj", nu o persoană, adică, mai degrabă, un *homo fictus*. De aici, am putea deduce că textualizarea (implicit, caracterul beletristic) este recunoscută explicit de autorul volumului *Magul*.

Din această perspectivă, dacă avem în vedere caracterul excepţional al scriitorului textualizat (aflat în circumstanţe excepţionale), îl putem subsuma romantismului (de mult timp apus!), împletit cu realismul, însă, având în vedere fragmentarismul, colajul, textualizarea, elementele specifice diverselor estetici literare, „personajul" este clar postmodernist.

Paulo Coehlo însuşi, într-o scrisoare adresată biograful său afirma: „*pentru acest motiv am acceptat să-mi scrii biografia: ca să pot descoperi şi cealaltă faţă a mea. Iar asta mă face să mă simt mai liber.*" (ibidem, p. 544). De aici, reies posibilităţile de cunoaştere şi autocunoaştere pe care le-ar oferi volumul subiectului analizat, dar şi virtuţi eliberatoare pentru acesta!

Sintetizând, prin discuţia despre literatură, cartea lui Fernando Morais este subsumabilă metaliteraturii; prin situarea marginală faţă de creaţia literară propriu-zisă şi literatura de consum, (fiind o biografie, pe alocuri romanţată şi învăluit în legendă), este paraliteratură, iar prin firul epic fascinant şi o anumită doză de literaritate, este o operă artistică. Aproape că devine irelevant adevărul ştiinţific în căutarea căruia s-a aflat pentru trei

[12] de exemplu: *1. E pasăre? E avion? Nu, e superstarul Paulo Coelho, scriitorul care a vândut până acum peste o sută de milioane de cărţi; 8. Legat de pat, corpul lui Paulo tremură la fiecare rotire a manivelei; încep electroşocurile; 9. După o a treia experienţă cu bărbaţi, Paulo se convinge: nu sunt homosexual; 15. Paulo Coelho nu mai există. Acum e Lumina Eternă (sau Staars), numele magic pe care l-a ales pentru a-l venera pe Satana; 17. Paulo iese din catacombe, jurând să învingă teama prin credinţă şi să biruiască ura prin iubire ; 21. O rază de lumină străluceşte în lagărul de concentrare de la Dachau: Paulo trăieşte prima sa epifanie; 25. Odată cu succesul cărţii Brida, critica iese din ascunziş: începe torturarea publică a lui Paulo Coelho.*

[13] Strada Paulo Coehlo din Santiago

[14] 21 de autori de dezvoltare personală. Paulo Coehlo, Magul din Brazilia - https://florinrosoga.ro/blog/paulo-coelho-viata-cartile/

ani autorul *Magului*, atâta vreme cât textul oferit spre lectură este verosimil şi are capacitatea de a ne ţine captivi în actul receptării care conferă nu doar plăcere, ci şi desfătare.

Cartea ilustrează şi constatarea că lectura este automotivantă (valenţă recunoscută, în general, operelor beletristice).

Bibliografie

Morais, Fernando, *Magul. Extraordinara viaţă a lui Paulo Coelho autorul* Alchimistului (trad.: Robertina Sfetcu), Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011

Surse web

https://dexonline.ro/definitie/%C8%99treng%C4%83rie (accesat: 22. 12. 2015, h 9.30)
https://florinrosoga.ro/blog/paulo-coelho-viata-cartile/ (accesat: 29. 12. 2015, h 11.15)

"FÎRTATE" AND "NEFÎRTATE" IN LUCIAN BLAGA'S *ARCA LUI NOE*[1]

Lucian Vasile Bâgiu, Senior Lecturer, PhD, Lund University and Paraschiva Negru, MA Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: "Arca lui Noe" ("Noah's Ark", 1944) is based on a folk tale influenced by Bogomilism. Brother and Unbrother stand for the antinomic duality of the absolute principle. Fellow and Unfellow are indestructibly united. Unbrother cannot be mastered and Brother would be an ontic sterility if his fellow absent. However the Bogomilic vision becomes complicated in Blaga's meaning. The greybeard Brother, the Patriarch is "the forefather of all ancestors" who comes "from here and from further away", that is the archetype monad. Yet, if Unbrother is the shadow of Brother, one has to conclude that he dates from the same beginnings, also "the forefather of all ancestors". Therefore, who and where might be their father? If not "in existence" anymore, then the mankind might have been left at the mercy of an amicable but eternal facing of the two brothers. The prototype of humanity looks like a waste, a spiritual mutant so the will of the Patriarch arises with a drastic determination. If the mankind created in the likeness of Brother bears more resemblance to Unbrother, then the Patriarch himself is about to find his own needlessness. Thus a new series of ontology is to be created in order to provide another chance to the ontic itself. Through a coincidentia oppositorum we can assert that in "Manole, the Craftsman" life is a receptacle for creation whereas in "Noah's Ark" the creation is the sole receptacle for life. One could argue a Sophianic expectation (adapted by the philosopher Lucian Blaga from Spengler and Frobenius, the transcendent descending, revealing itself in a embodiment of the universe): the Ark itself rises as the supreme receptacle of Life, assigned by the absolute.

Keywords: Bogomilism, antinomy, life, creation, ark

Dacă în *Avram Iancu* umanul era mitizat, în *Arca lui Noe* miticul este umanizat, această coincidență a opozițiilor la finele dramaturgiei blagiene relevând poate cel mai frapant preocupările febrile ale filosofului în a-și revela absolutul, fie prin proiectarea contingenței în transcendență, fie prin constatarea absolutului în descendență. *Arca lui Noe* reprezintă un efort suprem în acest sens, întrucât ambele perspective se regăsesc îngemănate și potențate ca arhetip, timpul acțiunii „în preistorie", acel timp mitic al începuturilor esențiale și eterne, obligându-ne la o reconsiderare a onticului și a ontologicului ca expresii spirituale ale paradigmei fondului absolut. Asistăm la o imposibilitate funciară de abordare estetică a unui produs literar în care „tema, personajele, timpul acțiunii sunt mitice", în care „«puterile» cu identitate schimbătoare din *Meșterul Manole* sau din *Cruciada copiilor* apar aici distincte și figurate antropomorfic"[2].

„Eresurile bogumilice, fertile în felul lor, au căzut oarecum la întâmplare și pe pământul locuit de români, au căzut ca niște semințe de păpădie cu soarta poruncită de vânt (…). Bogumilismul, credință hotărât dualistă, susținea că în lume se bat două principii, al Binelui și al Răului, isbânda finală a unuia sau a celuilalt atârnând în bună parte de hotărârea omului de a da concursul său luminii sau întunericului (…). Bogumilismul este la noi eres visat, iar nu eres organizat. Ideile bogumilice au pătruns la noi în folclor. O seamă de motive

[1] Fragment revizuit din volumul Lucian Bâgiu, *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, Iași, TipoMoldova, 2014, ISBN: 978-606-676-496-4

[2] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere, 3, Teatru*, București, Ed. Minerva, 1986, p. LV.

bogumilice şi-au găsit la noi răsunetul în legende cosmogonice, cari circulă în popor până astăzi”[3]. Aceasta constituie perspectiva prin care se pot decodifica corect intenţiile autorului în construirea ultimei sale drame publicate. Faptul că punctul de plecare îl constituie o legendă cosmogonică populară o recunoaşte Blaga însuşi: „Constrâns să trăiesc un timp a cărui încheiere nu se întrezărea, într-un cătun ascuns din fundul unei văi, cu munţi ce închideau zarea jur împrejur, izbuteam să lărgesc indefinit orizontul cel puţin cu închipuirea. Şi mă împresurau cu semnificaţii proprii unui cosmos legendar. (…) Subiectul mi-l oferea o veche legendă populară, care trebuia să fie bogat amplificată spre a putea forma canavaua unei piese. Legenda, ca un arbore, trebuia să-şi mai alcătuiască o coroană mare şi deasă, care să miroasă a frunză verde. Legenda populară, sumară, descărnată, vorbea despre biblicul Noe, cel chemat să-şi clădească o arcă în vederea potopului. Spre deosebire de cele cuprinse în scriptură, legenda împleteşte viaţa şi intenţiile lui Noe cu o acţiune pusă la cale din partea Diavolului, cu gând de a zădărnici forţa salvatoare … Legenda se preta din cale afară la alcătuirea unui «mister teatral» (…). Legenda se transformă în mit, ce se localiza, uneori cu trăsături de crud realism, aici, în acest cătun. Presimţeam că subiectul meu cosmic într-un fel, avea să absoarbă în sine toată atmosfera acestei aşezări omeneşti, care era aceea a unui sat românesc cu viaţa mai veche decât istoria omenească şi în atâtea privinţi şi mai presus de orice «istorie». Şi personajele, întrezărite şi rotunjite după necesităţi ale creaţiei poetice, intrau ca de la sine în drama închipuită, pe motivul legendar al lui Noe. Legenda, cu lupta tăioasă dintre bine şi rău, era desigur de obârşie bogumilică”[4]. Aşadar, Lucian Blaga apelează la o legendă folclorică şi, implicit, la credinţa bogumilică, o adaptare creştină a unei străvechi filosofii şi spiritualităţi a culturii şi civilizaţiei, un izvor cert fiind dualismul persan. Dar deopotrivă folclorul şi bogumilismul recuperat din acesta nu sunt decât datele de suprafaţă ale esenţei preocupării dramaturgului în *Arca lui Noe*, dramă care reconfigurează un mit cosmogonic, până la a se identifica cu un „mit originar”[5], eres arhetipal care, pentru Blaga, se constituie în mitul originar, dimensiunea spirituală matrice pentru întreaga configuraţie a onticului şi ontologicului. Şi pentru aceasta Blaga apelează la evenimentul preistoric al potopului, diluviu biblic doar în aparenţă, căci povestea se regăseşte obsedant în toate culturile preistorice. Meritul biblic este acela de a fi asigurat legendei perenitatea, întrucât „ceea ce trebuie să spunem, răspicat, este că miracolul istoric al creştinismului se datoreşte în primul rând capacităţii sale de salvare a numeroaselor tradiţii, credinţe şi ritualuri străvechi; de salvare, iar nu de simplă asimilare”[6]. Creştinismul în *Arca lui Noe*, la fel ca oriunde altundeva în creaţia blagiană, constituie doar o etapă târzie şi problematică a unei „presupuse mentalităţi ancestral autohtone”[7], „geniul nostru etnic”[8] neputând fi revelat de ortodoxism în exclusivitate. Şi de aici apelul la mitologia originară, care, în raport cu creştinismul, va lua conotaţiile unui eres. Eres, dar care exprimă spiritualul autentic. De ce potopul? Pentru că datorită lui fiinţăm noi, civilizaţia de astăzi: „Apele simbolizează suma universală a virtualităţilor; ele sunt Fons et origo, rezervorul tuturor posibilităţilor de existenţă; ele preced orice formă şi susţin orice creaţie … Contactul cu apa comportă totdeauna o regenerare, pentru că scufundarea fertilizează şi multiplică potenţialul vieţii”[9]. Potopul a presupus o nouă cosmogonie, distrugere şi creaţie, regresiune şi regenerare, jertfă şi faptă. În *Arca lui Noe* potopul constituie şi prilej de revelare a înfrăţirii lui Fârtate şi Nefârtate, dualitatea antinomică

[3] Lucian Blaga, *Fârtate şi Nefârtate* în vol. *Isvoade*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 207-208.
[4] *Idem*, *Arca lui Noe, fragment de jurnal* în „Gazeta literară”, 6 iunie 1967, *apud* Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Ed. Facla, 1985, p. 51-52.
[5] Eugen Todoran, *op.cit.*, p.50.
[6] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole* în vol. *Drumul spre centru*, Bucureşti, Ed. Univers, 1991, p. 476.
[7] Doina Modola, *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuuri*, Bucureşti, Ed. Anima, 1999, p. 110.
[8] Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.
[9] Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 199-200, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 55.

a principiului absolut. Însă o atentă analiză a textului blagian rezervă multe alte surprize şi un paradox implicit: dacă Fârtate şi Nefârtate sunt fraţi, cine este tatăl lor?

Lumea antediluviană configurată de Blaga anunţă prin ea însăşi iminenţa unei apocalipse: „Creşte spurcata, buruiana lui Nefârtate, ca un codru pe tot întinsul! Umbli şi templeticeşti în ea, pretutindeni. Şi-a făcut răutatea şi nemernicia casă până unde ajunge ochiul şi mai departe" se lamentează Moşul, recunoscându-l pe Diavol drept frate prin numirea acestuia ca Nefârtate. Starea de fapt a comunităţii are unele ecouri din dramele blagiene anterioare: „-n sat femeile nu mai nasc deloc" este o postură mai gravă a impasului din *Meşterul Manole,* unde „copiii nu mai cresc şi ţâţa femeilor nu mai dă lapte". Femeile nu mai nasc întrucât şi le-a adjudecat pe toate Nefârtate, care, fiind sterp, va condamna întreaga comunitate la extincţie sigură. Şi aici întâlnim o primă sugestie paradoxală a similarităţii dintre faptele celor doi fraţi: lumea oricum s-ar fi îndreptat către extincţie, datorită lui Nefârtate, iar potopul Moşului nu va face decât să grăbească această neantizare, oferind însă şi promisiunea unei ulterioare fecundităţi. Prin urmare, ceea ce urmăreşte unul, desăvârşeşte celălalt, în înţelegere tacită sau în concurenţă acerbă, în care nu va exista învins sau învingător din simplul motiv că unul fără celălalt nu poate exista: „În cele mai multe legende ale noastre se spune că «la început», adică mai înainte de a fi lumea cu toate ale ei, fiinţau doi fraţi: Dumnezeu şi Dracul, «Fârtate» şi «Nefârtate». În afară de aceştia nu mai era nimic, sau cel mult biblicul noian de apă (oceanul cosmic din viziunile sumero-babilionene). În legendele noastre, cari potrivesc în tipar dualist conţinutul Genezei, Fârtate şi Nefârtate reprezintă principii diametral opuse: Binele şi Răul, dar Fârtate şi Nefârtate sunt socotiţi ca «fraţi», ca fiinţe din aceeaşi tulpină. Dualismul bogumilic şi-a pus pecetea pe aceste principii, întrucât numele de Fârtate şi Nefârtate cuprind afirmaţia şi negaţia, ridicate la rang de puteri cosmice. Totuşi în legendele noastre Fârtate şi Nefârtate nu luptă unul cu celălalt categoric, dramatic şi fără concesii. Posibilităţile dramei cosmice sunt date o dată cu cele două nume, implicând tendinţe, semnificaţii, caractere. Mitul ia cel mai adesea înfăţişare de snoavă. Fârtate şi Nefârtate sunt puşi în situaţia de a «colabora»; ei îşi pun probleme şi croiesc împreună proiecte: datorită firii lor ei ajung însă mereu să se «lucreze» unul pe celălalt. Cele două principii personificate în Fârtate şi Nefârtate s-apucă împreună de acelaşi lucru, dar ei se căznesc necontenit să se scoată din joc unul pe celălalt. Nefârtate încearcă să păcălească pe Fârtate la fiecare pas, dar isprăvile sale n-au ascuţiş şi sunt adesea întoarse spre bine de Fârtate. Lucrurile şi situaţiile de la origine sunt văzute ca de un ţăran mucalit"[10]. Practic aceste afirmaţii ale eseistului Lucian Blaga oferă datele esenţiale ale dramei *Arca lui Noe*, în a cărei scenă VII de la finele Actului al treilea îi regăsim pe Nefârtate şi Moş într-o discuţie amicală, în care evaluează situaţia şi stabilesc, de comun acord, planuri post-diluviene:

"*Nefârtate*

Poftim ia loc Fârtate – Moşule, 'ei fi oboist de drum!

Moşul

(ia loc pe laviţă)

Oboseala ca oboseala, dar durerea la-ncheieturi. Mă ţine de-o vreme reumatismul, răul surd, mai rău ca niciodată!

Nefârtate

Nu-i de mirat, Moşule, de vreme ce se pregăteşte de-o ploaie cum n-a mai fost! În ajun de potop trebuie să-ndure cumplit cei cu reumatisme-n glezne!

Moşul

Ai dat cu ochii şi de asta?

Nefârtate

[10] Lucian Blaga, *Fârtate şi Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 208-209.

Cât timp este femeie în lume, mai descoperi, cu hâr, cu mâr, câte ceva… Nu ți se pare, Fârtate – Moșule, că ființele despărțite în două, în bărbat și femeie, au ieșit dintr-un gând greșit chiar de la-nceput? Pentru lumea nouă, la a cărei zidere purcezi, ar fi poate cu cale să îndrepți neajunsul și să pui la încercare și alte izvoare!

Moșul

(dă din cap cu resemnare)

Îți sunt mulțumitor pentru sfat, Nefârtate. De n-oi uita, m-oi mai gândi!

Nefârtate

M-abat pe a arca lui Noe. Dacă ai ceva, vreo vorbă sau veste de trimis, bucuros le-o trec.

Moșul

Mulțumesc – n-am nimic de trimis …"

Ca „ființe din aceeași tulpină" Moșul și Nefârtate sunt confundați de Noe, în necunoștință de cauză, pe criteriul eternității imuabile a amândurora: „aș zice – parcă-parcă ai aduce puțin cu Nefârtate. Nici zilele lui, zice-se, nu le-a numărat nimeni, sau vorbind în icoane, și sacul zilelor sale e un sac fără fund". Dealtfel Moșul are o identitate incertă, ezitând în mod programat a se autodefini drept principiul Binelui absolut, din moment ce lumea alcătuită odată de el a sfârșit într-un eșec ontologic, într-o gravă abatere de la proiectul divin. Astfel afirmă evaziv că vine: „de-aci și de mai departe" – adică de acum și de mai târziu, din lume și din poveste. Formal, valențele sacrale ale Moșului sunt aceleași cu ale Orbului și ale lui Isus-Pământul, ecou târziu al începuturilor dramaturgiei blagiene: „eu știu tot și aud tot. Eu aud și cu frunzele codrului, câte se mișcă spre miazănoapte și miazăzi, și am mii de urechi, pe care le lipesc pe pământ și aud. Eu aud și cu urechile măgarului, care ascultă din ușă, și vezi cât sunt de mari! Mie nimic nu mi-e ascuns!". Este aceeași divinitate imanentă, aceeași viziune panteistă asupra contingenței infuzate de ordinea sacrală, reconfigurare a viziunii lui Thomas d'Aquino și Giordano Bruno. Doar că prezența nemijlocită a transcendenței în contingent nu pare a avea vreun efect curativ în stoparea derapajului ontologiei. Prototipul umanității pare a fi un rebut, un mutant spiritual în raport cu datele originare, drept care voința Moșului va interveni cu o decizie drastică, dictată, în fond, de necesități oarecum egocentriste: dacă umanitatea creată după chipul și asemănarea Sa seamănă mai mult cu Nefârtate, Moșul însuși se află în iminența constatării propriei futilități, drept care se cere crearea unei a doua serii de ontologie, pentru a oferi o nouă șansă onticului. Această interpretare poate fi susținută prin chiar sfârșitul dramei, în care Ion, unul dintre fiii lui Noe, surprinde imaginea cerului pe pământ : „Uneori … când plouă – și se face pe uliți câte-o băltoacă – și pe urmă se deschide iar cerul senin – îmi place atunci să mă aplec peste băltoacă. În fund se vede cerul și e așa de grozav de adânc! Adânc, adânc – că mi se strânge inima! Acu – dac-aș cădea!". Că sămânța noii ontologii, reprezentată de Noe și ai săi, are reale șanse de a fi proiectată în absolut poate fi dedus din întrebarea, e drept, retorică, a aceluiași Ion: „din prăpastia de sus, în care nu cădem – c-o vedem numai așa – în băltoacă! Mamă, ieșind de aici, unde ne mutăm?". Se vor muta în arcă, vehicul care îi va purta „pe drumul care astăzi este încă al văzduhului. Iar arca va pluti, tot mai sus, tot mai sus. Până deasupra tuturor munților. Și-n ceasul cumplit, când sub noi va fi pierit în adâncuri toată suflarea, noi în arcă vom zămisli prunc nou".

În ceea ce privește contemplarea cerului în băltoacă, este o reiterare a unei metafore blagiene de la începuturile dramaturgiei sale, din *Tulburarea apelor*, unde Popa se întindea „în umbra unei fântâni/ Apele-n adânc sunt liniștite/ și de acolo mă privește/ verde, limpede, adânc – Ochiul lumii". Acest „ochi al lumii", precizam cu acea ocazie, se regăsește și în lirica blagiană, *Cap plecat* și *Iezerul* fiind doar două ilustrări în acest sens. Dealtfel *Arca lui Noe* reia multe dintre metaforele și motivele pieselor anterioare, asigurând astfel un univers tematic și ideologic specific, o constantă a viziunii autorului asupra subiectului dramatic. Dincolo de configurarea unui tărâm în pragul colapsului ontologic, a viziunii panteiste asupra

sacrului şi a metaforei revelatorii a „ochiului lumii”, un alt exemplu concludent îl oferă arca însăşi.

Arca lui Noe este în sine o profesiune de credinţă şi un simbol al creaţiei. Mai mult decât atât, este asemuită cu zămislirea unei vieţi umane: „Şi-ţi încuviinţez răstimp de la crai nou până la crai nou, de nouă ori. De atâta răgaz are nevoie şi pruncul spre a se clădi în pântecele femeii. Fii cu luare aminte, că arca ta aceasta va fi: zămislirea nouă în pântecele lumii”. Nu ne este greu a face o paralelă cu zămislirea bisericii lui Manole prin încadrarea în datele sale, fizice şi spirituale, a vieţii umane, jertfa Mirei. Aşadar, revine obsedanta parabolă a naşterii creaţiei ca zămislire supremă a vieţii, în acest caz, al lui Noe, fiind mult mai evident că fapta, Creaţia va constitui unica şansă de mântuire a vieţii în perspectiva potopului. Printr-o *coincidentia oppositorum* vom putea susţine că dacă în *Meşterul Manole* viaţa constituia receptacul pentru creaţie, în *Arca lui Noe* creaţia constituie unicul receptacul pentru viaţă. Iar coincidenţele între cele două drame blagiene continuă: creaţia şi-l arogă pe Noe în totalitate: „eu de când m-am legat să clădesc arca, m-am despărţit de toate ale mele”. O replică aproape identică se întâlnea la Manole: „Înfăptuirea bisericii cere tot”. În momentul în care arca îi este devastată, Noe exclamă: „Am pierdut totul!” şi îşi pregăteşte ştreangul pentru a-şi lua viaţa. Ne reamintim că Manole a înţeles la finele dramei să-şi sacrifice şi viaţa pentru a avea acces în absolut. Inconştient, Noe repetă acelaşi gest suprem, moment în care trăieşte revelaţia prin relevarea toacei Tăriei, instrument şamanic prin profesarea căruia îşi va desăvârşi creaţia şi menirea. Anterior Noe îşi identificase, în acelaşi context, creaţia cu vatra: „Am pierdut vatra!”. Unul dintre zidarii bisericii în *Meşterul Manole* realizează aceeaşi identificare: „dorul de ea e în noi ca un dor de casă”, cu acel prilej observând că nu putem disocia vatra şi creaţia în cazul creatorilor umani întrucât ei fiinţează ca entităţi în măsura în care creează casa fiinţei. Până la un anumit punct putem susţine că Ana manifestă o profundă neîncredere în autenticitatea creaţiei lui Noe şi apără în faţa acestuia firescul vieţii, asemănător cu pledoaria Mirei în faţa lui Manole: „Grămadă netrebnică de bârne. Lemn ieftin vrea Moşul (…). Săriţi oameni buni, să se curme odată nebunia asta! Săriţi, să se facă sfârşitul visului rău!”. Dar Ana este indusă în eroare de Nefârtate, iar la finele dramei acceptă, revelator, minunea creaţiei lui Noe.

O altă coincidenţă a dramaturgiei blagiene o constituie atitudinea ludică. În momentul în care schiţează planul arcei, Noe se explică disimulând: „Mă joc”, „ca unul care croieşte un vis nerod”. Am relevat importanţa ludicului în cazul copiilor daci din *Zamolxe* şi al zidiri Mirei în *Meşterul Manole*. Ludicul rămâne adeseori unica posibilitate de a emite adevăruri supreme sau de a înfăptui absolutul. Pentru a detensiona nefirescul, supranaturalul întâmplărilor Firii, Blaga apelează la proiectarea esenţelor conceptuale şi factologice în dimensiunea evazivă a ludicului şi a infantilului. În *Arca lui Noe* nu numai că asistăm la planul unei alcătuiri de basm, dar chiar cel care va înfăptui alcătuirea este în mod repetat considerat copil: „soţul meu să rămână tot copil, mai copil decât copiii noştri …”, „Tu ai rămas copil, Noe, tu esti mai copil decât copiii tăi!”, „a căzut Noe în doaga copiilor!”, „Dai în mintea copiilor”, „tu ca un prunc ce eşti”. Aceste acuzaţii nu îl sperie sau descurajează pe Noe, care le acceptă senin, cu conştiinţa că „dintre toţi, Moşul pe mine m-a ales”. L-a ales pe cel mai copil dintre oameni pentru că acesta avea ontologia cea mai primitivă, pură, necoruptă de relele sălăşluite între semeni. Cu acest cod genetic nealterat, primar, păstrat în date originare, Noe poate servi drept părinte al unei noi etape a umanului, el va împământeni o lege nouă, cum intuieşte corect al patrulea jude: „Asta înseamnă că Noe mai umblă şi cu alte gânduri – ascunse şi acelea ca multe ale sale! Să răstoarne poate că rânduielile statornicite de totdeauna, să intre într-o zi pe neaşteptate şi cu puterea în ele, cum a intrat cu secura în stejeriş!”. Însă toate faptele lui Noe sunt justificate de consacrarea sa de către un principiu superior, absolutul: „inima ta bate în cer, nu pe pământ” îi decretează Moşul de la prima întrevedere. Şi astfel revenim la daimonia arhiprezentă în creaţia blagiană, amplu argumentată

în capitolul referitor la *Meșterul Manole*. Noe face parte din acea largă familie a personajelor blagiene trăite și predestinate de ontic: „ne-a ales! Pe mine. Și pe tine și pe cei doi ai noștri" se extaziază Noe în fața Anei, credință de la care nu va renunța pe tot parcursul dramei: „Eu stau sub poruncă mai mare"; „N-am încotro. Poruncă mai înaltă. Eu trebuie să mă supun."; „Eu am lucrat din poruncă mai înaltă. Ceea ce s-a întâmplat a fost forță majoră!". Fatalitatea demonică exprimată de Noe, „adevărul acesta este. Eu am fost vârât fără de voie și fără putință de împotrivire într-o înlănțuire de fapte mai tari decât noi toți. Sunt rob și mă ostenesc sub silnicie cerească!" este foarte asemănătoare cu cea mărturisită de Avram Iancu sau de Meșterul Manole, care se considerau „unelte" ale unei puteri mai mari, cum dealtfel sunt toți eroii dramatici blagieni. Ocazional și în *Arca lui Noe* își află loc tentația liberului arbitru, paradoxal numită chiar de Moșul: „Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus întru slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli, și mi le încurcă mai ales pe ale mele – că astăzi nu mai știu nici eu, dacă ea e un bine sau nu! Luânndu-mă după tot ce-au făcut făpturile astea de Duminică din ea … ei, dar precum îți spuneam: asta-i cu totul altă poveste!". Liberul arbitru încurcă planurile divine întrucât slobozenia îi oferă omului șansa de a alege, iar a alege te transformă în potențială victimă a daimoniei antinomice. În *Arca lui Noe* poate mai mult ca în oricare altă dramă blagiană Satanicul este clar exprimat prin antropomorfizare, Nefârtate fiind, la fel ca Moșul, un om, sugerându-se astfel „tulpina comună" a amândurora. „Eu sunt umbra Moșului" e afirmația cea mai gravă a lui Nefârtate, umbra, cu un rol esențial în *Meșterul Manole* și *Avram Iancu*, fiind, în concepția populară, ipostazierea ființei invizibile din individ, este sufletul sinelui, imaterialitate funciară, dar de nestăpânit. Așadar, nu doar că Fârtate și Nefârtate rămân indisolubil legați, Nefârtate nici nu poate fi stăpânit, iar Fârtate ar fi o sterilitate ontică fără fratele său. Viziunea bogumilică se complică enorm în accepțiunea blagiană. Moșul e „strămoșul tuturor strămoșilor" care vine „de-aici și de mai departe", adică monada arhetipală. Dar Nefârtate fiind umbra sa, se presupune că și acesta datează de la aceleași bune începuturi, fiind la rândul său „strămoșul tuturor strămoșilor". Diferența esențială între cei doi frați arhetipali ar fi recunoașterea Moșului de către Noe ca pe unul de-al lor, iar a lui Nefârtate, nu: „Mai întâi nu l-am ghicit, căci nu se deosebea cu nimic de noi. Un moș oarecare, cu opinci roase și peticite, cu cioareci de lână și cu pieptar înflorit bătrânește, cam prăfuit și nici măcar așa de curat cum suntem noi, când ne primenim de duminică. Cine ar fi bănuit că Moșul era El?". În ceea ce îl privește pe Nefârtate, la prima apariție a acestuia, Ana îl sancționează prompt: „nu pari de prin părțile noastre!". Nu este de prin părțile vetrei, dar se poartă „ca și cum aș fi acasă pe lângă orice vatră!", adică are potențele de a realiza intruziunea în ordinea umanului oriunde și oricând, asemenea experiențelor din toate celelalte drame blagiene, inclusiv și mai ales pantomima. Figura umană de întrupare a acestei daimonii străine firii este în acest caz Simion, cine altul decât fratele lui Noe. Acesta profanează mormântul mamei, lumile congenere: „Într-o seară, mai ieri, alaltăieri, unul din cei doi frați se duse în progadie, și supărat că bătrâna nu i-a făcut parte mai mare decât fratelui, începe să bată cu biciu mare și lung mormântul mume-sii și-l biciui toată noaptea, până când se auzi ca un geamăt surd din pământ!". Profanări similare se mai petrecuseră în *Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*. Tot Simion este acela care va conduce alaiul uman ce va distruge arca lui Noe în finalul dramei. Dar nici Simion și nici stăpânul său, Nefârtate, nu vor zădărnici planurile Moșului și ale lui Noe: arca se va reface printr-o minune, iar omenirea va beneficia de o nouă șansă de regenerare post-diluviană.

O altă caracteristică a dramaturgiei blagiene o constituie momentul și locul de răscruce, al încercărilor supreme. *Arca lui Noe* nu constituie o excepție. Mai întâi, moara lui Noe are anumite valențe aparte: „La moară se macină, după cum'i fi băgat de seamă, nu numai grâu și porumb, aci se macină și toate zvonurile, care umblă de la o curte la alta, și toate veștile, care își dau întâlnire prin părțile locului", e spațiul în care bântuie vânturi

antagonice, „unul de amiazi şi altul mai domol, de seară”. Moara lui Noe este un spaţiu magic, înrudit cu cetatea de hotar din *Cruciada copiilor*, cu Ţara moţilor din *Avram Iancu*, este acel „pământ de cumpănă”[11]. Dacă Moşul identifică „tărâmul de cumpănă”, Nefârtate va exprima răscrucea timpului: „Acu se apropie iar o răspântie cu primejdii. Căci drumurile noastre se întretaie şi se ciocnesc, din când în când. La încrucişare, se va vedea care pe care!”. Aşadar asistăm la un moment de răscruce al onticului dual şi antinomic, moment în urma căruia evident că reconfigurarea nu poate fi schimbată în datele esenţiale: Fârtate şi Nefârtate nu se vor înfrunta ireconciliabil, ci, mai degrabă, vor colabora complementar pentru a institui „un nou început”. „Vremurile ajung la cotitură, mersul lumii la răspântie”: se creează o nouă lume, dar din discuţia resemnată a celor două puteri absolute nu reiese sigur că noua configuraţie va fi îmbunătăţită. Ba dimpotrivă, căci nici nu ar avea cum: Fârtate şi Nefârtate şi-ar nega astfel identitatea specifică, în lipsa contrarului complementar.

Se cuvine să semnalăm şi incidenţa unei stări metafizice incerte care se exprima în *Avram Iancu* prin sintagma „aievea ori numai nălucă?”. Acolo incertitudinea funciară conducea identitatea spirituală a eroului înspre destrămare şi-l proiecta în tragic. Aici rolul său este altul, acela de a asigura o permanentă pendulare între caracterul de eres al întâmplării, de fantasmă populară neortodoxă, şi acela de arhetip ontologic şi ontic originar. Nesiguranţa este legată în primul rând de identitatea fizică a Moşului.

”*Ana*

… Era o arătare!

Noe

Ce arătare, Ana? Era aievea! Aievea ca pământul care ne ţine”.

Interesant că Noe, pentru a argumenta credibil pogorârea divinului în contingenţă, îl compară şi identifică pe Moş cu pământul, dimensiune mult mai comună şi familiară omului arhaic decât cerul. Speculaţiile ne pot conduce către relaţia dintre uranic şi htonic în dramaturgia blagiană, către perspectiva sofianică a invaziei solare în receptacolul contingenţei. Dar, dincolo de acestea, se iveşte conştiinţa intuitivă a lui Noe că cel care-l ţine pe el şi pe semeni este pământul, şi de aici putem argumenta că Noe are o legătură funciară cu pământul, pe care simte că nu are cum să îl abandoneze, este determinat să supravieţuiască oricărei dezrădăcinări de htonic, inclusiv potopului, pentru a se reîntoarce veşnic la vatră. Este o situaţie similară cu cea a Vochiţei din *Înviere*, străbătută de un fior în pragul casei înainte de a se înstrăina: ambii, Vochiţa şi Noe, sunt oameni primordiali, ai vetrei originare, la care se vor întoarce indiferent de mersul vremurilor şi al zodiilor obscure, şi ei exprimă această predestinare esenţială la modul inconştient, dar suficient: Vochiţa e încercată de un fior în pragul înstrăinării de satul natal, iar Noe absolutizează pământul care „îl ţine”, reperul suprem cu care îl poate compara pe Dumnezeu, în pragul diluviului universal: „Şi-au ieşit lucrurile din matcă, Simioane! Muierile trăiesc cu acela, vacile alăptează şerpi, se dărâmă vetrele, se-nvenineză fântânile, fiii biciuiesc mormintele mumelor!”. Apocalipsa este generalizată la toate nivelurile: al vieţii, întrucât născătoarele de viaţă se ţin cu un principiu sterp, iar de la uger se alăptează acelaşi principiu al extincţiei; al spiritualităţii, întrucât se destramă spaţiile originare, vetrele; al cunoaşterii, se spurcă fântânile; al soteriologicului şi eschatologicului, se profanează mormintele.

Neîncrederea în caracterul de adevăr sau de fantasmă al persoanei fizice a Moşului este întreţinută în dramă de Ana: „Ascultă cuvânt de la mine – bărbate, ceea ce ţi se păru aievea, a fost o arătare!”; „Dealtfel nici pe Moşul – eu nu l-am zărit, decât când da să plece şi dintr-o parte. Mi se părea mai mult ca o arătare decât aievea – ”. Această atitudine are rădăcini mai adânci în cultura spirituală a omenirii şi se explică prin incapacitatea omului comun, a omului în general, de a-şi recunoaşte principiul sacral când acesta i se înfăţişează ca entitate

[11] *Idem*, *Apriorism românesc* în *vol.cit.*, p. 218.

mântuitoare. Dacă ar fi să ne referim doar la universul biblic, Mesia nu a fost recunoscut ca atare de ai săi, și chiar după Înviere, când li s-a arătat discipolilor pe drumul spre Emau, aceștia nu l-au recunoscut inițial. Lucian Blaga nu a făcut decât să reformuleze o problemă eternă: cum își poate recunoaște omenirea Mântuitorul? În afara omului de geniu, stăpânit de daimonie, în ce măsură pot avea restul semenilor acces la absolut? Ana cunoaște un traseu al revelației, al inițierii, al încredințării și al mântuirii. La judecata sătească a lui Noe, atitudinea ei e deja nuanțată semnificativ:

„Încât astăzi știu cel puțin că Moșul e viu ca și noi. El trăiește undeva! De m-ai întreba însă unde – n-aș putea să vă mulțumesc…

Întâiul jude

Dumneata crezi cu alte cuvinte că moșul nu era o simplă arătare!

Ana

Ce arătare! E viu preacinstiților, arză-l viața pe dinăuntru!"

Divinitatea e vie, activă, potentă, dar neidentificabilă; cu toate acestea, Ana, crede, oarecum, în existența Moșului. Moșul poate fi Marele Anonim: „Și dacă n-are nume?", sau poate doar unul din cei doi fii ai săi, întrucât „cele două principii personificate în Fârtate și Nefârtate, fiind, în ciuda oricărei adversități dintre ele, existențe în cele din urmă totuși «fraterne», oferă deosebit de fertile sugestii imaginației, care ar încerca să tâlcuiască «Începuturile». Orice gânditor, de oareșicare inițiativă ideatică, ar putea să întrebe dacă cei doi «frați» n-au avut sau n-au și un «părinte». Un atare Părinte, din care s-ar naște atât Fârtate cel bun, cât și Nefârtate cel rău, ar trebui să aibă, firește, și în substanța sa un amestec de bine și rău. Fraza cu care încep de obicei legendele sau snoavele noastre cosmogonice: «La început au fost doi frați, Dumnezeu și Dracul», își descoperă la cea dintâi privire contradicția interioară. Căci, dacă cei «doi» au fost «frați», aceasta înseamnă că mai înainte de a fi ei, a fost părintele lor. Situația are evident și unele implicații, pe care o snoavă nu-i oobligată să le pună în lumină, dar care suscită interesul oricărui gânditor. Părintele născând din sine Binele (personificat în Fârtate) și Răul (personificat în Nefârtate) nu putea să fie însuși decât o substanță cu două atribute diametral opuse. Părintele a trebuit să fie, prin natura sa, atât divin cât și demonic"[12]. Ideea eseistului Blaga nu se regăsește soluționată în opera sa dramatică, *Arca lui Noe* neoferind nici o sugestie despre identitatea Părintelui ai cărui ochi unul plânge, altul râde… Cu o singură, vagă, excepție, legată de toaca Tăriei. După ce Moșul îi oferă lui Noe instrumentul șamanic, îi precizează: „Am și eu acasă o toacă la fel și numai câteodată trebuie s-o iau de după grinda albastră, la câte-o sărbătoare mare a lumii". Așadar Moșul are o casă, o vatră natală celestă, la care putem presupune că se întoarce după periplul pe pământ. Cu toate acestea, nu pomenește nimic de părinți. Să fi murit? Părintele primordial să fi încetat să mai existe? Și atunci omenirea să fi rămas la cheremul cofruntării între cei doi frați, care se înfruntă amiabil, dar etern? Lucian Blaga oferă, ca întotdeauna, drame deschise interpretării contradictorii și inepuizabile.

Toaca Tăriei în sine constituie un instrument magic ce vrea să recupereze armonia originară prin apelul la fatalitate, apolinic și oniric : „Sunetul și bătaia de toacă îndrumă totul spre o rânduială și spre ajungerea țelului dat. Nu este lucru neînsuflețit și nici făptură fără grai, care s-ar putea să înfrunte vraja (…) La auzul ei, toate lucrurile, care au ieșit într-un fel sau altul din matca sau din locul ce li s-a hărăzit, din țâțânile sau din drumul, ce li s-au menit, intră din nou, smerite și prea ascultătoare, în orânduirea lor de veci (…) Toaca e cale rostită în pași și menire prefăcută în cântec. Ea nu îngăduie împotrivire și nici răzmeriță deșartă. Iată, Noe, îți dau în primire toaca Tăriei, de care ascultă zodia și fiara. Sub puterea ei totul reintră în rostul, ce i s-a hotărât și totul se-mblânzește îngânând cântecul. Cântecul ce dă măsură ființei. Cântecul ce dă îndreptare mișcării din loc în loc." Ne amintim de lirica blagiană, „Dar

[12] *Idem, Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 210.

cel ce-ascultă dobândește viu contur / în armoniile treptat depline", plenitudinea ființării în *Unde un cântec este*.

Interpretarea semnificației acestui instrument este destul de variată: „Scândura și ciocănelele de paltin sunt un instrument magic, la sunetul căruia lucrurile reintră în ordinea lumii, participă la «cântecul ce dă măsură ființei», metaforă a logosului pe care filosoful Blaga îl înțelegea ca principiu al ordinii cosmice. Lumea e dominată aici de propria ei coerență și armonie, nu de «puteri» necunoscute și înfricoșătoare. Acest clasicism al viziunii explică modul în care sunt înfățișate aceste puteri (antropomorfizate, distincte, identificate ca principii morale) și accentul pus pe imaginea lumii, pe concretul reprezentării ei"[13]; „Toaca este obiectul magic care ține rânduiala lui Dumnezeu, este simbolul așezării liturgice a universului, după concepția creștină"[14]. Cea mai corectă ne pare a fi argumentația lui Titus Bărbulescu: „El i-a dat lui Noe o «Toacă a Tăriilor», la sunetul căreia toate ființele și «zodiile» - puterile elementare ale cosmosului – trebuie să se supună la voința cerului. Este, deci, o rechemare și o repunere în ordine a acestei forțe originare, ce acționează asupra cosmosului, pe care filosofia lui Blaga o numea Cenzura Transcendentă și pe care teatrul său o desemnează într-o manieră imaginară și frapantă, sub numele de «Toaca Tăriei». În plus sunetul devine muzică. Intervenția forțelor cerești are o finalitate artistică în opera sa de artă"[15]. Nu este prima situație în dramaturgia blagiană unde „sunetul devine muzică". Același fenomen se petrecea în cântecul cântărețului dac Madura în *Zamolxe* sau în timpul contemplației lui Avram Iancu prin fluierul său. „Cenzura transcendentă" este sensul esențial al muzicii ivite din harfa lui Madura, inițiat care înțelegea a le transmite semenilor necesitatea perpetuării tainei, întreținerea vie a misterului, principiul zero al cunoașterii luciferice. Fără doar și poate că Toaca Tăriei, mânuită de posesorul ei ontic, Moșul, sau de cel ontologic, Noe, exprimă Cenzura Transcedentă, reîncadrarea zodiilor în matcă, fatalitatea.

De reținut însă că toaca nu va impune o restricție silită asupra zodiilor, trăindu-le strict împotriva voinței lor. Odată cu aflarea unui sfârșit „slobozeniei" ontologicului, toaca asigură și o plenitudine a ființării, o ataraxie sufletească, spirituală, soteriologică. Acest aspect, proiectarea în absolut prin intervenția Cenzurii Transcedente, poate fi dedus, în primul rând, prin accentul pus asupra cântecului. Valențele acestuia sunt mai mult decât orfice, întrucât la Blaga și în lirismul modern orfismul dobândește noi semnificații relevate în lucrarea de față. Cântecul reprezintă etapa finală, supremă, de rafinament spiritual la care poate aspira ființa. Însuși poetul Blaga își imagina în momentele de extază: „Locuiesc într-un cântec de pasăre" se confesează în *Locaș*. Proiectându-te în cântec, îți asiguri supra-viețuirea într-o dimensiune ascendentă contingenței și vremelniciei. Cântecul te înalță către absolut, către Tăria Moșului, într-un ilimitat cutreier.

Noe are indirect conștiința accesului la tărie prin călătoria imaginară în arcă: „arca se va ridica. Atunci vom ști că am purces pe drumul care astăzi este încă al văzduhului. Iar arca va pluti, tot mai sus, tot mai sus. Până deasupra tuturor munților". Această ascensiune „tot mai sus" este pluridimensională ca semnificație. Este în primul rând ontologică: „Și-n ceasul cumplit, când sub noi va fi pierit în adâncuri toată suflarea, noi în arcă vom zămisli prunc nou. Căci s-a dat poruncă omului să se-nmulțească precum nisipul mării". Cum deja am argumentat, se va ivi o ontologie mult purificată, apropiată de tinerețea primitivă a originalului. Prin regresie la primordial se va naște o ascendență ontologică, într-o *coincidentia oppositorum*. În al doilea rând, se poate presupune că ascensiunea ontologică va fi dublată de una spirituală, noul om va ființa într-o nouă dimensiune, sau cel puțin se va impregna cu aceasta înainte de a reveni la htonic. Este vorba de spiritualitatea uranicului „am

[13] George Gană, *op.cit.*, p. LVII.
[14] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 58.
[15] Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Ed. Saeculum I.O., 1997, p. 75-76.

purces pe drumul care astăzi este încă al văzduhului". Am relevat importanța lexemului „încă" și în *Avram Iancu*, unde eroul se exprima similar: „Legendele sunt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului". „Încă" nu e momentul suprem nici pentru Avram Iancu, nici pentru Noe, dar ambii știu că vor fi proiectați inerent în absolut, unul prin moarte, destrămarea sinelui, celălalt prin zămislirea de viață, împlinirea sinelui prin proiectarea vieții „dincolo" de orizont: „Suntem aleși să trecem viața dincolo de curmătură și să dobândim starea bunei străluciri împreună cu El! Un veleat ia sfârșit, altul începe. Suntem aleși tu și eu, și cei doi ai noștri, să fim începutul unui nou neam omenesc! Ca Adam și Eva!".

Arca în sine se înfiripă ca receptacul suprem al vieții, fiind consacrată de absolut, putând argumenta și aici o perspectivă sofianică. Creație străină locului și timpului acelei ontologii, nu poate fi recunoscută și acceptată de oamenii rătăciți de la zodia bună, spre diferență de pasărea maiastră din *Avram Iancu*, străjuită de Muma Pădurii, omul ancestral, inițait. Juzii în *Arca lui Noe* nu pot pătrunde înțelesul creației lui Noe: „un singur lucru n-am putut să-l ducem până la capăt și rămâne ascuns! Ce crede bărbatul dumitale, la ce și-n ce împrejurări i-ar putea fi de folos arca aceea de sub munte, la care clădește cu zor, de parcă ar fi ținut din urmă cu biciul?! Apă mare nu se găsește prin împrejurimi cât ține zarea. Noi avem aici-un râuleț în care se-ncurcă și se opresc bușteni! Ce să începi aici cu arca? Râulețul, oricât de sălbatic, i-ar trece pe sub talpă! Iar până să dai de mare, trebuie să mergi și s-o ții pe jos, spre răsărit, un an și mai bine. Nimenea dintre cei vii ai noștri n-a ajuns până acolo". Și nici nu va ajunge viu. Este evident că o atare vârstă a omenirii, neinițiată în taină și neconsacrată de absolut, va fi supusă extincției.

Intențiile lui Lucian Blaga în scrierea dramei *Arca lui Noe* ne par a ține de aceleași preocupări de a-și releva „presupusa mentalitate ancestral autohtonă"[16], cu precizarea că acum deplasează conștiința ancestrală în arhetipal: „În folclorul nostru se schițează însă o atare concepție. Poporul închipuia eresuri care înseamnă o abatere de la doctrina bisericească. Spiritul de gândire liberă ce răbufnea într-o asemenea abatere se rostea nu ca «învățătură», ci ca o închipuire, ca un joc exegetic în duh de legendă. Puțin a lipsit însă, doar un strop de cuget îndrăzneț și liber, pentru ca din atari motive îngăimate țărănește să se ivească o «învățătură» despre Ființa de natură atât divină cât și demonică, despre Prundul din care au crescut cei doi frați, Fârtate și Nefârtate. Puțin a lipsit să se ivească o doctrină despre Fârtate și Nefârtate, care împreună au făcut lumea și toate cele ce ființează. Lumea și toate vietățile sunt un produs, în parte de colaborare, în parte de concurență între cei doi (…) O metaforă originală de răspicate nuanțe bogumilice ar fi putut să ia ființă în gândirea noastră cândva, într-un secol îndepărtat…"[17]. Lucian Blaga dă curs în *Arca lui Noe* unei așteptări funciare, exprimată anterior cu un deceniu în *Avram Iancu*: „Stau la pază că poate s-a-ntâmpla ceva, vreo poveste, cum n-a mai fost pe-aici de când Necuratul spunea lui Dumnezeu – fârtate!". Și cu acest prilej, lămurește și caracterul de eres, înclină definitiv balanța dihotomiei „aievea vs. nălucă": „Și totuși, Ana, eu am răzbit! Împotriva tuturor neregulilor! Și înfruntând toate potrivniciile! Da, am răzbit! Arca mea n-a fost nălucă! Arca mea ați văzut-o toți! Puternică, să iei cu ea pieptiș – potopul!".

Bibliografie

Bărbulescu, Titus, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Ed. Saeculum I.O., 1997

Blaga, Lucian, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994

Blaga, Lucian, *Fârtate și Nefârtate* în vol. *Isvoade,* ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972

[16] Doina Modola, *op.cit*, p. 110.
[17] Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 210-211.

Eliade, Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991

Gană, George, *Teatrul lui Lucian Blaga***,** studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere, 3, Teatru*, București, Ed. Minerva, 1986

Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuuri*, București, Ed. Anima

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985

CONSIDERATIONS BASED ON THE IDEOLOGY AND RELIGION IN DACIA AND ROMAN DACIA IN COMPARISON TO THE ORIENTAL AND GREEK-LATIN WORLD

Ştefan Lifa
University of the West, Timişoara

Abstract: The study aims to show, based on literary sources, the importance that Zalmoxis had in ancient Dacia and the resemblance between his doctrines and the Greco-Roman doctrines. We have analyzed various components of Zalmoxis and the religions of mysteries ideology and the evolution of dacian society before and after Roman conquest. There are in this sense analogies and even a continuity with Christianity.

Keywords: ancient history, written sources, Dacia, Zamolxis, mystery religions

Căpeteniile ginţilor patriarhale aveau autoritate morală, nu publică. Aceste ginţi se bazau şi ele pe legături de rudenie, iar membrii lor , fiind deci înrudiţi ,erau egali. Un trib era condus de şefii ginţilor , iar unitatea juridică de bază nu era insul sau familia , ci grupul în întregime[1] . Treptat , societatea a evoluat spre cea de-a doua fază a civilizaţiei fierului , când a devenit necesară formarea uniunilor de triburi[2] . Printre autorii care oferă informaţii despre daci îl găsim pe Herodot şi mai apoi pe Diodor din Sicilia – *Biblioteca istorică* , Strabon – *Geografia*, Pompeius Trogus, Suetoniu , Dio Cassius , Appian, Ptolomaios, din Alexandria etc. Căpeteniile militare ale dacilor era bineînţeles ajutate de preoţi. Aici îl putem pomeni pe foarte cunoscutul Zalmoxis din istoriografia antică , el fiind cel căruia i s-a atribuit impunerea unei serii de principii morale şi de conduita în societate[3]. Trebuie să subliniem de la început că toate aceste informaţii ne –au parvenit prin filieră indirectă , prin intermediul autorilor greci şi apoi cei romani [4]. Zalmoxis a fost pomenit deja de Herodot în *Istoriile* sale (IV, 95). Refritor la existenţa lui , datele sunt insuficiente . Am putea presupune doar că a trăit în secolul al VI-lea sau al V-lea î.Hr.[5] Fără a avea pretenţia vreunei comparaţii , trebuie să amintim că în Orient în acea au apărut profeţi şi întemeietori de religii , cum ar fi : Budha , Confucius cu a sa filosofie socială , Lao Tzî, Zarathustra , profeţii din Vechiul Testament . În teritoriile grecilor antici însă vremea apariţiei unor mari reformatori precum Solon , Pisitrate , Clistene sau Servius Tulllius în Peninsula Italică [6] etc. Zalmoxis a fost des pomenit de istoricii antichităţii şi de cei din epoca medievală timpurie. În secolul al VI-lea d.Hr. ,

[1] Leroi-Gourham , *Gestul şi cuvântul* , vol.II, Bucureşti , 1983, p.136; A.Giulian , *Lumea culturii primitive* ,Bucureşti , 1979, p.213; J.Lips , *Obârşia lucrurilor* , Bucureşti ,1960, p.406.
[2] *Istoria dreptului românesc* (sub redacţia lui I.Ceterchi), vol, Bucureşti , 1980 , p.45
[3] H.Crişan , *Sipitualitatea geto-dacică* , Bucureşti , 1986, p.324
[4] Autorii în ale căro scrieri găsim referiri la Zalmoxis , în diverse contexte , ar fi Herodot , *Istorii* IV, 94, 95, 96, Hellanicos din Mitiliene , *Obiceiuri barbare* , passim ; Platon *Charmides* , 156d, 156 e, 157 a; Mnaseas , *Lexiconul lui Fotius* , 23, Diodor din Sicilia ,*Biblioteca istorică* , I,94, 2; Strabon, *Geografia* , VII, 3,5, VII,3, 11, XVI,2,39;Apoloniius din Tiana , *Regele şciţilor* , passim; Appuleius, *Appologia*, 26; Lucian , *Scitul sau oaspetele* , I; Herodian , *Despre ortografie* , II, 514; Clemens din Alexandria , *Covoarele* , I, 15, IV, 8; Origene , Contra Celse, II,55,III,34,III,54; Diogenes Laertios , *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor*, I, I; Prophirios , *Viaţa lui Pythagora*,14, 15 lamblicos , *Viaţa lui Pythagora*, XXX; Iulian Apostata , *Împăraţii* , 22; Theodoretos din Cyr , *Terapeutice* ,1, 25; Enea din Gaza , Teofrast sau despre nemurirea sufletului sau despre nemurirea trupurilor . Dialog , LXXXV,540;Hescgios din Alexandria , *Culegerea alfabetică de tot felul* , passim , Iordanes , *Getica*, 39 ; Agathias , *Istorii* , prefaţă , 3 ; Leon Diaconul , *Istoria* , IX , 6; Suidas , *Lexicon* , II, 500, IV, 262 etc.
[5] Dacă ar fi să luăm în considerare spusele lui Hllanicos din Mitilene , cum că Zalmoxis i-ar fi precedat lui Pythagora , l-am putea şi înaintea , în timp , poate în Hallstatul-ul timpuriu când , conform lui D.D.Berciu (*Zoriile istroriei în Carpaţi şi la Dunăre* , Bucureşti , 1966, p.237 şi urm.) se produce o unificare cultural a arealului carpato-dunărean.
[6] N. Ursulescu, *Dacia în cadrul lumii antice* , Iaşi, 1992, p.45

Iordanes a scris despre Zalmoxis , numindu-l rege şi afirmând în lucrarea sa *Getica* , 40 ,că ,datorită învăţăturior lui , „ *goţii (geţii) au devenit aproape egali cu grecii* ”. În secolul al III-lea î.Hr neoplatonicianul Iamlicos a considerat a fi drept un adevăr incontestabil faptul că Zalmoxis le-a scris legile geţilor. Este probabil ca statul dac să fi avut o structură similară cu a statului roman din epoca lui Servius Tullius . Instituţiile sale să fi consevat şi o parte din relaţiile gentilice.[7] Astfel peotul Ovidiu cel exilat de Augustus la Tomis ,a afirmat în peoziile sale că autohtonii îşi mai exercită şi ei înşişi justiţia[8].. Rolul aristoctraţiei şi al preoţimii în organizarea social-economică a crescut foarte mult[9]. Alături de propietatea privată a coexistat şi obştea sătească[10].

Poetul Vergiliu (*Georicele*, III, 375) afirma despre locuitorii de la Dunăre că : *„ îşi duc viaţa liniştită şi sigură în bordeie / săpate adânc în pământ ; adună trunchiuri de stejar şi ulmi întregi /pe care îi rostogolesc pe vatră şi-i pun pe foc* „. Acelaşi autor (*Eneida* , III, 34-35) a scris şi despre zeul Marte, „ *care ocroteşte ogoarele geţilor”.* Din versurile lui Horaţiu se pot desprinde alte informaţii importante. Acest din urmă autor a afirmat (Ode , III, 24) că : „*la fel şi geţii cei aspri/cărora pământul nehotărnicit /le dă roade şi cereale bune ./Nu le place să cultive acelaţi orog mai mult de un an*”. Deci la geto-daci tradiţia era ca pământul agricol să fi atribuit prin rotaţie anuală sau prin tragere la sorţi ori prin decizia sfatului bătrânilor – instituţie pe care o găsim şi după retragerea aureliană. La fel Ovidiu (*Epistulae Ex Ponto*, III, 10) a scris că : „ *duşmanul abia dă răgaz agricultorilor să sape pământul* „ , referindu-se şi la el la ocupaţiile populaţiei de aici. Din analiza acestor texte , întrevedem existenţa propietăţii nehotărnice şi private în cadrul obştilor[11]. Nu este absolut necesar să dispară complet legăturile de rudenie . În acest sens este suficientă o comparaţie cu Roma antică unde, şi după apariţia statului ,impozitele se puneau pe un trib (lat.*Tributum*).

În secolul al VI-lea î.Hr.Herodot , în *Istorii* , cartea a IV.a , 95 a scris că Zlamoxis şi-a împărtăşit cunoştinţele sale *fruntaşilor ţării* . La 514 î.Hr exista deci o uniune de triburi , capabilă să se opună regelui Darius . Apoi , cu toate că episodul ce i-a avut drept protagonişti pe Dromichaites şi Lisimah sugerează existenţa democraţei militare în aceste zone, valoarea acestuia are o adevărată tentă moralizatoare . Un alt epsod de prin anul 2000 î.Hr. , şi anume despresurarea Histriei de către Rhemaxos şi fiul său , sugerează o continuitate dinastică , adică o formă superioară democraţiei militare [12]. La fel , evenimentul din a cărui desfăşurare cunoaştem numele unui alt şef geto-dac , Zalmodegikos[13], denotă că autohtonii aveau deja o organizare instutuţională în cadrul unei formaţiunii politice ce putea încheia şi garanta tratate. Existenţa fortificaţilor pe înălţimi şi a aşa ziselor *„morminte princiare*”[14] demonstrează , printre altele , şi apariţia diferenţierilor sociale . Majoritatea scrierilor referitoare la acest subiect analizează cunoscutul text al lui Criton , medicul grec ce l-a însoţit pe Traian în războaiele dacice , text care atestă existenţa în secolul I d.Hr. a unor înalţi funcţionari ce asigurau „*bunul mers al agriculturii*” şi a altora în fruntea cetăţilor (deci funcţii

---

[7] V.Hanga , *Les institutions du droit coutumiar romain* , Bucureşti , 1988, p.14

[8] *Ibidem*

[9] M.Opperman , *Tracii între Arcul Carpatic şi Marea Egee,* Bucureşti , 1988, p.195; A. Bejan *, Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până la formarea statelor feudale* , Timişoara , 1995 , p.14 şi urm.; etc.

[10] Bodor , *Contribuţii la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană . Problema obştilor la daci , partea I,* în SCIV, 7,1956,p.3-4; partea a II a în SCIV , 8, 1957 , I-4, p.137-148; H. Daicoviciu , *Observaţii privind obştea sătească la geto- daci*, în SCIV ,11,1960, I, p.135-139; Idem , *Dacii*, Bucureşti , 1963, p.141; D.M.Pippidi , *Contribuţii la istoria veche a României* , Bucureşti , 1967, p.238 şi urm.;etc.

[11] Au fost citate şi discutate mi ales afirmaţiile lui Horaţiu : V.Hanga , *op.cit.*, p.15*; Istoria dreptului ….(*sub redacţia lui I.Ceterchi), vol. I, p.67 etc.

[12] D.M.Pippdi , op. cit., p.186

[13] Idem , *Despre statul ostaticilor în antichitate în legătura cu raporturile grecilor cu geţii în Dobrogea elenistică , în ST.CT., 21.*

[14] E.Moscalu , *Mormântul princiar getic de la Pereut* (jud. Teleorman) , în Thraco –Dacica , 7, 1-2, 1986, p.59-70 şi D.Bereciu , *Arta traco-getică* , Bucureşti , 1969 , p.33-76 referitor la Agigol

admnistrative şi militare). Nobilii cunoscuţi din izvoarele scrise sub numele de trabostes sau pileati şi-au rezervat din plin drepturile civile şi politice , în timp ce restul poporului [15] a jucat un rol mai redus , la fel şi plebea romană în epoca servituiţii. Se pot face în acest sens şi comparaţiii cu galii, despre care Cezar scria (*De bello gallico*, VI, 13) : „ poporul nu îndrăzneşte să întreprindă nimic şi nu este chemat la nici o adunare „ *Din punct de vedere îi putem aminti şi pe germanici (Tracitus, De origine et situ Germanorus , XV,3) , unde : „triburile au obiceiul să trimită căpetenilor , de bună voie şi fiecare dându-şi partea ,vite sau grâne care primite de ei ca o cinste , le îndeplinesc şi trebuinţele”*.

Diverse religii şi sisteme filosofice propovăduiesc credinţa în viaţa de apoi ,dualitatea corp-suflet. Această credinţă exista şi în doctrina pythangoreică şi mai înainte (Strabon), în învăţăturile lui Zalmoxis . Hellanicos din Mitilene afirma că zalmoxianismul a precedat doctrina lui Pythagoras ; din *Obiceiuri barbare* putem observa că el afirma : „*Dar mi se pare că Zalmoxis a trăit cu mult înaintea lui Pythagoras*”;*” ei* (geto-dacii*) spuneau că cei morţi pleacă la Zalmoxis şi că se vor întoarce „*. Herodot a scris în acest sens (*Istorii*, IV,95) că Zalmoxis conducea întrunirile fruntaşilor ţării „ *învăţându-i că nici el , nici oaspeţii săi şi nici unul dintre urmaşii acestora nu vor muri ,ci vor merge într-un anume loc ,unde vor trăi pururi şi vor avea parte de asemenea de toate bunătăţile*”.

Se găsesc şi unele asemănări între religiile misterelor şi creştinismul vechi[16]. Motivul banchetului ritual a fost pomenit de Herodot (*Istorii*, IV, 95) : Zalmoxis *„îi primea şi îi punea să banchetuiască pe fruntaşii ţării* „ cărora li se adresa înprimul rând . Banchetul ritual este prezent şi în reliefurile ce-i reprezintă pe Cavalerii Danubieni. Cele mai multe dintre aceste reprezentări sunt formate din câte trei registre ,banchetul fiind reprezentat în cel superior[17]. Mai putem aminti apoi şi Cavalerul trac- divinitate despre care cunoaştem prea puţin. El se găseşte frecvent pe altarele funerare, calul său fiind animal solar , poate reprezenta apoteoza defunctului[18], credinţa în viaţa de apoi.

Doctrina propovăduită s-a existins în timpul lui Strabon , fiind pentru unii daci un mod de viaţă. În *Geografia* ,VII,3,3 acest autor scria că : „*practica pythagoreică de a se abţine de la carne a rămas la ei ca o poruncă dată de Zalmoxis „. Tot de la Strabon avem informaţia conform căreia aceştia „ se hrănesc cu miere , lapte şi brânză ,ducând un trai liniştit (...), Unii traci îşi petrec viaţa fără să aibă legături cu femeile (...) ei sunt onoraţi şi socotiţi sacri ,trăind aşadar feriţi de orice primejdie* „ (*Geografia*, VII,3,3). Toate acestea au determinat adâncirea cercetărilor privind asemănările dintre zalmoxianism şi religiile misterelor[19] (Hermes , Orfeu , Osiris şi corespondentul său în lumea elenistică – Dyonisos , Pythagoras, Platon).

În ceea ce priveşte zeii misterelor , Strabon (*Geografia*, VII,67) îl aseamănă pe Zalmoxis cu Amphioraus , Trophonius, Orfeu, Musaios. Din scrierile lui Platon (*Republica* ,II, 363, c-d) aflăm unele informaţii mai ample referitoare la acesta din urmă –Musaios era un personaj care, asemenea lui Orfeu , a coborât în Infern.

Pythagoras , alături de care a fost pus Zalmoxis , a fost şi el comparat cu Aristeas, Alaris, Epimenide, Phomion, Empedocle şi Dyonisos[20].Despre Aristeas din Pronconesos a scris şi Heorodot (*Istorii*, IV, 14-15). El era devotat al zeului Apollo şi avea capaciteatea de a

---

[15] N.Ursulescu , *op.cit*., p.47; rămâne de discutat doar dacă oameni de rând (comati) erau locuitori ai satelor (gr.come) sau pur şi simplu pletoşoi (lat. Coma “ *pletoşi”* , după Dio Cassius) ; M.Operrman , *op.cit*., p.166.

[16] G. Ory , *Originile creştinismului* ,Bucureşti , 1980, p.130 şi urm

[17] H.Crişan ,*Civilizaţia geto-dacilor romane* (sub redacţia lui D.Tudor), p. 175

[18] *Ibidem*

[19] G. Ory , op.cit., p.158-159; literatura ecleziastică şi nu numai a pus şi problema unor anumite asemănări cu secta esenilor: I.Comab *Scrieri bisericeşti în epoca străromană*, Bucureşti , 1976, p. 22-24; M.Oppermann, *op.cit.*, p.224; M.Eliade, Istoria credinţelor şi ideilor religioase , vol.II, Bucureşti , 1980, p.74; I.H.Crişan ,*Spiritulitatea* …, p.276-3777; Idem *Civilizaţia*..., vol.II, p.131-137; N.Ursulescu , *op.cit*., p.45; I.Banu ,*Profeţii biblice vorbind filosofiei*, Bucureşti,1994, p.34 şi urm.

[20] *E. Rhode, Psiche , Bucureşti, 1985, p.127*

muri şi învia , de a dispărea şi apărea în diverse locuri[21].Conform lui Pinius cel Bătrân (*Istoria naturală* , VII, 174), Hermotimus din Clazomene putea sş-şi părăsească corpul şi să călătoreacă în diverse locuri .Empedocle ,apropiat a lui Pythagoras ,era un şaman grec ale cărui practci denotau metempshihoza[22].Pythagoras însuşi avea relaţii cu zeii şi cu spiritele şi putea fi prezent în mai multe locuri deodată[23]. Revenind la geto-daci , Strabon (*Geografia* , VII,3,5; VII,3,II), după descrierea asemănărilor pomenite mai sus , a scris că : „*mereu se găsea cineva gata să-l sfătuiască pe rege şi acestui om geţii îi spuneau zeu*".Iordanes (69.71) scria în aceaşi termeni şi despre Deceneu. Eroii civilizatori , profeţii, zeii care se sacrifică au fost prezenţi în tot arealul cuprins între Egipt ,Orientul Apropiat, zonele grecilor antici, Roma şi teritoriile locuite de traci, iar metempsihoza nu era o noţiune necunoscută.

În acest sens N.Gostar a susţinut ideea conform căreia zeul suprem al geto-dacilor era un zeu asemănător lui Marte[24]. Prin prisma acestei ipoteze deducem încă o dată rolul preponderent de erou civilizator, de profet al lui Zalmoxis (s-ar putea vedea în acest sens şi Vergilius, *Eneida*, III, 35, precum şi Ovidius, *Tristele*, V, 2; 69, V, 3, 22; Iordanes etc.)

Gnosticismul geto-dac începea probabil cu aşa numita *şcoală zalmoxiană* şi existau în acest sens mai multe metode de a obţine nemurirea. Există interpretări pe această temă ; Al. Vulpe propune însă să ne limităm la informaţiile oferite literare[25].

Zalmoxis (poate zeu sau poate mare preot al lui Gebeleizis-Nebeleizis) a dezvălui adepţilor săi un sistem filosofico-reliogios ce face cunoscută calea pe care se poate merge spre nemurire ,la care aspira orice geto-dac: trimiterea mesagerului din patru în patru ani[26], idee în legătura cu religiile misterelor[27]. O a doua cale se referea la sala de primire ce-i avea drept invitaţi pe „*fruntaşii ţării*[28]".Conform izvoarelor literare credinţa în nemurire era o idee răspândită printre toate triburile tracice. Pentru Eliade moartea şi revenirea din patru în patru ani a lui Zalmoxis constituia un fel de iniţiere[29] şi în acest din urmă caz concluzia privind legătura strânsă cu doctrina pythagoreică Gnosticismul zalmoxian putea foarte probabil să fie un sistem dualist: sprit-materie, lumină-întuneric. Revenind la primele idei ,Herodot (IV,95) scria la un moment dat că Zalmoxis „*s-a arătat tracilor*",lucru ce l-a determinat pe V.Pârvan să afirme că „*misterul*" acestei învieri se sărbătorea o data la patru ani[30]. Orfismului dyonisiac i-a dat mai puţină atenţie ,dar conform lui Platon (*Charmide*,156) şi acesta acorda o mai mare importanţă sufletului decât trupului . La fel ,Zalmoxis avea în preajma sa o serie de „*medici*" care erau adepţi ai primatului sufletului ,aplicau în vindecări ceea ce am putea numi o metodă totală[31].

Strict din acest punct de vedere, în Vechiul Testament profetul Ieşaiahu afirma şi el că trebuie să nu se mai asocieze sferei spiritualităţii ceva ce aparţine corporalităţii şi să se meargă până la „*ultima consecinţă a contractului dintre materie şi spiritualitate*[32]", iar profetul Hagai ajungea ,spre exemplu, la ideea de „*reşedinţă a lui Dumnezeu*[33]",aceste condiţii fiind mai aproape de zalmoxianism decât de doctrina lui Platon. Astfel, bazându-se pe afirmaţiile lui

[21] D.P.Bolton *Aristeas of Proconesos* , Oxford, 1962, apud. M.Eliade *; De la zalmoxis* …, p.52;nota44
[22] E.R.Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Bucureşti, 1985, p.145
[23] M.Eliade , *De la Zalmosis* …, p.54-56; Idem *, Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului* , Buvureşti , 1996 , p.305-306.
[24] N.Gostar ,*Zalmoxis-Zalmoxis –zeul suprem al dacilor*, în Cecetări istorice , 12-13, 1981-1982, p. 288-289-zeul suprem era un zeu asemănător lui Marte şi nu Zalmoxis, al cărui cult s-ar fi pierdut .
[25] *Al.Vulpe , Geto-dacii, p.300 şi urm*
[26] H.Crişan , *Spiritualitatea* …, p.427-419
[27] G.Ory , *op.cit*., p.142 şi urm
[28] H.Crişan , *Spiritualitatea*…,p. 346 cf lui Herodot , Istorii, IV, 95
[29] M.Eliade , *De la Zalmoxis*…, p.54
[30] V.Pârvan , *Getica* , Bucureşti, 1976, p.153
[31] Coman, *Scriitori bisericeşti în epoca străromană* , Bucureşti , 1976, p 37-42
[32] Banu , *Profeţii biblice vorbind filosofiei*, Bucureşti, 1994, p.34 şi urm.
[33] Ibidem, p.120

Pompinuos Mella[34], putem distinge trei „*forme de nemurire*" în doctrina lui Zalmoxis : când se întorc sufletele ,când nu revin ci trec la o existenţă fericită şi când moartea îmseamnă schimbarea domicilului cu unul mai plăcut. În doctrina lui Platon Zeul nu „*se arată*" şi de fapt nu este nevoie de existenţa unui zeu.

În altă ordine de idei este nevoie să subliniem şi faptul că trimiterea unui sol la Zalmoxis era o practică în concordanţă cu obiceiurile greco-romane. Astfel, informaţii despre sacrificii umane am găsit la diverşi autori cum ar fi Plutarh (*Vieţi paralele-Viaţa lui Themistecles*, XIII), care prezintă mai sus menţionatele sacrificii înainte de lupta de la Salamina-anul 479 Î.Hr; apoi ele sunt menţionate şi de Titus Livius (*Breviarum Ab Urbe Condita* , XXII, 57, 6) -cu ocazia înfângerii de la Canae. În cinstea zeului Marte se făceau alte scarificii umane prezentate de Dio Cassius în *Istoria Romană*, XLIII, 24. În Roma antică ele nu au fost interzise decât abia în anul 97 d.Hr[35]. Despre sacrificiile umane la geto-daci pomeneşte Clemens din Alexandria în lucrarea *Covoarele* , IV, 8. Tot în acest sens a scris şi Iordanes (*Getica*, 41) despre geţi că : *pe acest Marte totdeauna l-au înduplecat printr-un cult sălbatic, socotind că şeful războaielor trebuie împăcat prin vărsare de sânge omenesc*.

Nu cunoaştem amănunte referitoare la perpetuarea zalmoxianismului şi nu credem /nu ştim dacă împotriva lui s-au luat măsuri asemănătoare cu cele luate de Tiberiu sau Claudius împotriva druismului celtic (Suetoniu, *Claudius*, XXV: *desfiinţă Gallia şi religia de o mare cruzime a druizilor ,interzisă sub Augustus numai cetăţenilor romani*). Aşa cum am afirmat, lipsesc dovezile clare referitoare la pepetuarea cultului lui Zalmoxis sub forma sa clasică, el poate că a şi dispărut odată cu aristocraţia (*fruntaşii ţării*-n.n) şi preoţimea geto-dacă; se vor perpetua însă în *Interpretatio Roamana* Marele Zeu şi Marea Zeiţă[36]..

Cultura materială romană superioară a cucerit multe teritorii înaintea armatelor romane . Limba latina s-a impus şi multe provincii au fost definitiv romanizate. Imperiul avea însă nevoie şi de alţi factori de coeziune , de ordin spiritual. În acest sens speranţa mesianică creştină era, de asemenea , superioară aspiraţiilor aşa zis naţionaliste romane. Astfel , Vergilius se referea la un moment dat la un conducător roman ideal, un fiu ce urma să i-se nască lui Augustus[37]. Adeziunea la cultul imperial a fost inegală , în funcţie de diverse provincii sau timpuri; este cert însă nimeni nu credea că „împăratul era cu adevărat zeu sau se împărtăşea din esenţa divinităţilor[38]". Cultul imperial a funcţionat ca o religie politică care nu răspundea aspiraţilor oamenilor ce doreau să fie mântuiţi[39]. În comparaţie cu această din urmă idee , speranţa în venirea unui Mesia[40], propagată de creştinism , corespundea nevoilor şi aspiraţilor din acea vreme. Ideea aceasta , precum şi sacrificiul de răscumpărare ce se afla în centrul doctrinei creştine[41], viziunea escatologică proprie, universalitatea , toate i-au hotărât superioritatea. În întreg Imperiul (ca şi în Dacia romană) Constitutio Antoniniana (212) nu a adus egalitatea deplină din punct de vedere juridic, iar egalitarismul creştin era astfel mai bine primit.

Foarte probabil este ca, în ascensiunea sa religia creştină ar fi avut în Mithras cel mai puterncic adversar . Astfel, dovezi răspândirea acestui cult au fost descoperite în toate provinciile europene[42]. Sub influenţa zorotarismului , Mithras era un intermediar în lupta

[34] Pomponius Mella , apud I.Coman , *op.cit.*, p.35-36
[35] Acest sens M.Maus , H.H.Hubert , *Eseu despre natura şi funcţia sacrificiului* , Bucureşti, 1994, passium
[36] H.Crişan , *Civilizaţia*…, vol.II, p.138
[37]E. A.Cairns, *Creştinismul de-a lungul secolelor .O istorie a Bisericii Creştine* , B.E.E., Internaţional , Dallas, t,X, 1992, p.34
[38] E.Cizerek,*Mentalităţii şi instituţii*.., p.237
[39] *Ibidem*
[40]V.Kernbach, *Biserica în involuţie* ,Bucureşti, 1984, p.1999, J.M.Kitagawa,*În căutarea unităţii. Istoria reliogioasă a omenirii ,Bucureşti , 1994, p.112-114*
[41]V.Kernbach, *op.cit.*, p.313
[42] M.Claus , *Der Mithras Kult im Romische Reich,* p. 55-77-*cultul lui Mithras în Dacia Romană*

dintra Ahura Mazda şi Ahriman ; el a devenit curând zeu al soarelui , al pământului şi al morţilor. Născut la 25 decembrie , şi Mithras , asemenea altor zei ai misterelor , avea în grijă sufletele , iar sacrificiul taurului la coborârea se asigura nemurirea adepţilor săi. Dacă cultul Cavalerilor Danubieni , spre exemplu , avea trei grade de iniţiere(berbec, soldat şi leu), cultul lui Mithras presupunea probe foarte grele şi avea şapte grade de iniţiere (corb, tănui, soldat , leu , persan , curiei al soarelui şi tată)[43]. Faptul că ceremoniile erau stric secrete ,apoi încercările grele la care erau supuşi (purificaţi) adepţii acestui cult , excluderea femeilor ,deci teoretic jumătate din populaşia pe care trebuie să o cuprindă , au constituit pentru mithraism tot atâtea obstacole în a se generaliza în Imperiu.

Constantin cel Mare a văzut ce rol important pe care l-ar putea juca creştinismul în păstrarea unităţii Imperiului Roman , care era ameninţat din interior de tendinţele centrifuge ale diverselor popoare . Edictul de toleranţă dat împreună cu Licinius îl completează pe cel dat de Galerius în 311, dar erau abrogate dispoziţiile restrictive cu privire la creştini ; se ordona astfel şi restituirea lăcaşurilor de cult , ale bunurilor confiscate , inaugurându-se o nouă jurisprudenţă privind aceste bunuri ale bisericii[44]. Chiar şi în cazul în care unele lăcaşuri fuseseră cumpărate de particulari , aceştia din urmă aveau să fie despăgubiţi de către stat; aceste dispoziţii au fost comunicate prin circulare (Lactantius , *De mortibus persecutorum* , 48 ; Eusebiu din Cezareea, *Istoria eccleziastică* , X, 5, 1-14) în tot Imperiul. O circulară asemănătoare a fost adresată de Licinus provinciilor din Orient şi mai ales Asia Mică după înfrângerea lui Maximinus Daia , nefiind exclus a acesta din urmă să fi făcut la fel înainte de a muri tot în scopul de a căştiga sprijinul creştinilor numeroşi în părţile orientale ale Impeiului)[45]. O serie de măsuri luate de Constantin au întărit puterea bisericii creştine : din 315 el a renunţat la riturile păgâne , apoi a crescut autoritatea episcopilor care au dobândit , începând din vremea lui şi puterea civilă : se permitea astfel eliberarea scalvilor în bserică în prezenţa acestor episcopi (317) , creştinilor le sunt permise funcţii publice înalte (317), apoi se putea declina competenţa judecăţii civile în favoarea episcopilor (din 318) ; *Dies Solis* (ziua Soarelui) a devenit una şi aceaşi cu „*Ziua Domnului"* , declarată zi de repaus (321), iar biserica putea moşteni prin testament averile enoriaţilor (322) şi, în sfârşit „Zeul Soare" dispare (322) definitiv de pe monede[46]. Totodată . Constantin cel Mare , a fost primul care a convocat sinoade bisericeşti (Arles, Niceea). Până la un moment dat împăraţii au fost asimilaţi în mod constant cu zeii , în special cu soarele, *Sol* (sec.III). De asemenea , până în 370 şi-au păstrat şi titulatura de *pontifex maximus* , cu toate că pe unele inscripţii deja *Imperator Caesar Augusti* apărea alături de *Dominus noster* , dar cultul imperial (*Codex Theodosianus*, 15, 4, I) , puternic ancorat în tradiţie , nu a fost interzis decât în 425[47]. Încă de la sfârşitul secolului al III lea , lumea romană începuse să se raporteze la alte sisteme de valori : pe de o parte supunerea faţă de ordinea socială , sacralitatea împăratului , fastul de inspiraţie orientală , iar pe de altă parte rezistenţa faţă de acestea din urmă ; în secolul al IV-lea , odată cu Constantin cel Mare , apoi cu Constantiu , creştinismul triumfător a introdus „ *harul*" şi „ *binecuvântarea*" dată de episcopi la rang de lege şi a apărut în cele din urmă o nouă solidaritate în cadrul Imperiului[48].

Locul acestui Imperiu a fost luat de „ *naţiunea creştină"* care, în decursul primului mileniu , a cuprins în graniţele ei populaţiile europene sau pe cele care s-au stabilit aici.

---

[43] Ibidem, p. 3-9 ; *Enciclopedia civilizaţiei romane* (coord. D. Tudor), Bucureşti ,1982, p.506
[44] N.Iorga , *Istoria vieţii bizantine .Imperiul şi civilizaţia după izvoare* , Bucureşti , 1974, p.61 şi urm ; I.Barnea , O.Iliescu , *Constantin cel Mare*, Bucureşti, 1982, p. 37-39.
[45] *Ibidem*
[46] *Ibidem* ,p.42
[47] E. Cizerek, *Mentalităţii şi instituţii*.., p.237-2388;253
[48] *Ibidem*, p.41-42

Bibliografie selectivă

Izvoare privind istoria României , vol.I, Bucureşti , 1964; vol.II, Bucureşti, 1970; vol.III, Bucureşti 1975; vol.IV, Bucureşti, 1984

I. Banu , *Profeţii biblice vorbind filosofiei*, Bucureşti, 1994

I.Barnea , O.Iliescu , *Constantin cel Mare,* Bucureşti, 1982

D.P. Bodor , *Contribuţii la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană* . *Problema obştilor la daci* , partea I, în SCIV, 7,1956,p.3-4; partea a II a în SCIV , 8, 1957 Bolton, *Aristeas of Proconesos* , Oxford, 1962,

I.Coman, *Scriitori bisericeşti în epoca străromană* , Bucureşti , 1976

H.Crişan ,*Civilizaţia geto-dacilor* , vol.I, II, Bucureşti , 1996

E.R.Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Bucureşti, 1985

M.Eliade , , *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului* , Bucureşti , 1996

Idem *De la Zalmoxis la Gings Khan* , Bucureşti , 1980

Idem *Istoria credinţelor şi ideilor religiose* , vol.II, Bucureşti , 1991

N.Gostar ,*Zalmoxis-Zalmoxis –zeul suprem al dacilor*, în Cercetări istorice , 12-13, 1981-1982, p. 2888-289

H.H.Hubert , *Eseu despre natura şi funcţia sacrificiului , Bucureşti*, 1994,

Leroi-Gourham , *Gestul şi cuvântul* , vol.II, Bucureşti , 1983,

N. Ursulescu, *Dacia în cadrul lumii antice* , Iaşi, 1992,

G. Ory *, Originile creştinismului* ,Bucureşti , 1980

M.Oppermann, *Tracii între Arcul Carpatic şi Marea Egee*, Bucureşti, 1988

V.Pârvan , *Getica* , Bucureşti, 1976

E. Rhode, *Psiche* , Bucureşti, 1985

ENHANCING RECEPTIVE LISTENING IN THE CLASSROOM

Simona Mazilu, Assist. Prof., PhD and Fabiola Popa, Assist. Prof., PhD,
The Polytechnic University of Bucharest

Abstract: In a world which is becoming more complex and more diverse by the minute, emotional intelligence seems to be the key to that type of communication able to accommodate the endless nuances and subtleties arising from the differences in frames of thinking of the individuals engaged in the social negotiation. Effective listening, with its subcomponents, active and receptive listening, is one of the often underestimated skills that needs to be refined, in order to render communication free of misunderstandings and unnecessary emotional overload. The article gives an overview of the concept of listening, with a view to highlighting the need to enhance this skill in the classroom.

Keywords: emotional intelligence, active listening, receptive listening, self-management, self-awareness, professional communication

Emotional intelligence has been recognized as a must-have in its own right and has been on the companies' agenda for many years now. There has been increased awareness of the fact that, in spite of all best intentions, professionals'individual efforts, input of time and creativity get wasted if they are not able to find a common psychological ground on which to get together harmoniously. While technical expertise remains the prerequisite for getting any job, the ability to manage the relationship with oneself and with the others has become of paramount importance, because "in brief, companies look for individuals who can get ahead, get along, and find meaning at work"(Chamorro-Premuzic,2015).

As defined by specialized literature, emotional intelligence pertains to two realms of the human mind and soul, namely the ability to recognize and deal with one's emotions and the ability to recognize and deal with others'emotions (Garner 1983; Goleman 1995; Bar-On, 1997). Goleman (1997) breaks down the term into *self-awareness, self-management, social awareness* and *relationship management* (Goleman, 1998). Self-awareness starts with the acknowledgement of one's internal dialogue and recognition of the way in which the latter is transposed into words, actions, para-verbal and non-verbal language. Self-management is the ability to control one's internal dialogue and to adopt a more objective stance towards one's own person and behaviours. Social awareness results in an ability to read and react empathically to the others' states of minds. The harmonious development of the three components result in a judicious relationship management, which entails "developing others, influence, communication, conflict management, visionary leadership, catalysing change, building bonds, teamwork and collaboration" (Goleman 2001:28).

In order to be able to develop others, to influence, to foster collaboration and bonds, one has to be able to communicate well. To communicate well is to speak up your mind and put your message across in a way that takes into consideration other people's frames of thinking, subjective perspectives, sensitivity and right to diversity. Good communication entails clarity of the overall message, careful structuration of ideas, as well as adaptation to the fact that others may have a different understanding of things, a different philosophy of the subject at hand and, ultimately, a different perception on what good communication itself is. Therefore, to be a good communicator is first and foremost to be a good listener, followed by the capacity to put together the verbal and non-verbal messages sent by the other party, and to

step out of one's own skin, allowing a different vantage point to replace one's own regular mindset.

The question that has been challenging the underpinning of EI theories is: can one really increase their EI? Can one really take a step back and look at oneself and the others with lenses less blurred by the tinge of subjectivity? Another related question is: why would people want to change in the first place? According to Boyatzis, there are three main reasons: a person may want to increase professional efficiency and enhance his/her potential at the workplace; a person may feel the need to better him/herself as an individual out of the sheer desire to reach their human potential; and finally, a person may want to refine his/her skills in order to be able to help others develop in their turn and become more emotionally intelligent (Boyatzis, 239). The third reason seems to ring true especially for teachers whose job is, in essence, to help others to broaden perspectives, find their limits of potential, shape already existing skills and add new ones. Therefore, listening to one's students, helping them to put their message across in clearer words, probing the depth of their minds and soul by asking challenging questions, and also understanding what is beyond the mere words they utter, are abilities that a teacher needs to develop consciously and consistently. The art of asking the right questions and listening actively was once called "maieutics" and it was a didactic tool of the Socratic school. Nowadays, the activity of coaching, which deals mainly with the personal development of the individual, therefore with the increase of EI, included, uses the same mechanism to unlock the latter's hidden potential. It remains a useful skill to be internalized by teachers as well and to pass it on to students. The enormous potential of the art of *listening* to create meaningful and authentic relationships is yet to be acknowledged more than already is in real life. In the next part of this article we will briefly present the concept of receptive listening, (as different from that of active listening), with the purpose of highlighting why this is a skill one should aim to enhance and why teachers of foreign languages and not only should strive to develop in their students.

The concept of receptive listening has been thoroughly investigated by psychologist Michael P. Nichols in his book *The Lost Art of Listening, Second Edition: How Learning to Listen Can Improve Relationships* (2009) as an effective means to reduce the number of everyday disputes, whether they occur in a personal or a professional environment. Nichols explains that in any discussion there are naturally two different points of view but, when people fight, they insist on repeating their own point of view without listening to the interlocutor's position. Therefore, as Nichols suggests, the technique of receptive listening should be resorted to in order to diminish the tension that disagreements generate between disputants. In broad lines, receptive listening consists in listening to the other's point of view before stating your own. Receptive listening allows interlocutors to move from an opposing position to a receptive one, letting the other express their feelings while you are delaying yours (Nichols, 179). Although receptive listening is primarily used to resolve disputes, it can be successfully extended to any situation of communication in which interlocutors want to improve their listening skills as well as their relationship. According to Nichols, receptive listening occurs in 5 steps that disputants should follow fully aware of the process of listening as such and paying attention to their interlocutor:

1) When sensing disagreement, one should refrain from answering back and should focus instead on the other's point of view.

2) One should encourage the other's thoughts, feelings and wishes without defending oneself and opposing them.

3) One should repeat the other's point of view using one's own words in order to show them what one believes they think or feel.

4) One should ask the interlocutor to correct or detail their point of view.

5) One should keep one's answer for later depending on how important the issue is. For very controversial issues, a day or two would help to formulate one's own perspective. For ordinary issues, a break is enough, after which one should ask if the interlocutor wants to hear another version (Nichols, 180).

It seems that receptive listening takes a lot of conscious effort, self-control and determination from those people who wish to become better listeners in their personal life as well as at the workplace. The hardest part of receptive listening is to control the impulse to react to what the other is saying, to suspend judgement of the other and your own interests for the moment and to postpone your need and wish to speak. Receptive listening focuses on the interlocutor, who is thus allowed to express their mind and feelings, and not on drawing a conclusion or on ending the discussion. In this way, the interlocutor will feel that they are listened to, encouraged to detail their point of view and that their feelings are acknowledged by the other party, which will definitely make them more open to listen to the other, in their turn. Therefore, authentic communication occurs between two parties that are genuinely interested in discovering and listening to one another, not as passive recipients, but as active contributors.

Receptive listening goes one step further than *active listening* from which it should be distinguished. Active listening has been defined as a communication technique which broadly consists in the listener's repeating or paraphrasing the speaker's words and checking whether they have been correctly understood. In the process of receptive listening, as we have seen, the listener not only actively listens to the speaker by repeating or paraphrasing his/her words, but also tries to understand the ideas and feelings beyond the uttered message and encourages him/her to go more deeply into the subject by asking questions and showing empathy. Empathy, Nichols argues, annihilates defensiveness which is a natural reaction when we feel menaced (Nichols, 261). As a matter of fact, what lies at the heart of disagreements is emotional reactivity which varies according to one's sensitivity and makes people reluctant to listen to one another. So, listening empathically means that you are open to accept the other's emotions no matter how uncomfortable it may be for you, which will make your interlocutor feel important.

As teachers of foreign languages focusing on the most difficult skill of all, namely speaking, we have often noticed that our students' ability to listen receptively needs to be refined. It is often the case that, due to the understandable desire to contribute ideas to the discussion of the topic at hand at a certain point in the classroom, students tend to interrupt each other and sometimes they even repeat what has already been said by the previous speaker without realising that they are basically saying the same thing in other words. That is why a short theoretical presentation of the concepts of receptive and active listening could be useful at a certain point during or after the discussions, with the teacher showing how the main message has got lost, how digressions and interruptions led to confusion and even how emotions got in the way. One could also resort to case studies or simulations, whose underlying didactic purpose is to trigger awareness of one's own harmful habit of not listening receptively or actively; or, at the next level, role plays in which students are given the opportunity to act and react to situations in which the lack of active/receptive listening disrupts smooth communication and even creates embarrassing moments, which, in a real life scenario, could lead to serious problems at the work place and not only.

Therefore, as an important skill within the sphere of EI, listening, with its two components, active and receptive listening, should be learnt along with the foreign language itself, as an essential part of what we all strive for, namely good communication. It is incumbent upon teachers to provide their students with opportunities to become aware of their own listening/speaking patterns, in order to become more complex, more refined and, ultimately, more efficient communicators.

Bibliography

Boyatzis R., "How and Why Individuals are Able to Develop Emotional Intelligence" in Goleman, D. and Cherniss C (eds.) (2001). *The Emotionally Intelligent Workplace: How to Select for, Measure, and Improve Emotional Intelligence in Individuals, Groups, and Organizations*. San Francisco, CA: Jossey-Bass, pp.234-253.

Chamorro-Premuzic, T (2015). "Three Things You Should Know about Workplace Competencies".http://www.forbes.com/sites/tomaspremuzic/2015/02/18/3-things-you-should-know-about-competencies

Garner, H.(1983). *Frames of mind.The theory of multiple intelligences.*New York: BasicBooks.

Goleman, D. (1995). *Emotional Intelligence*. New York: Bantam.

Goleman, D. (1998). *Working with Emotional Intelligence*. New York: Bantam

Goleman, D., "An EI Theory of Performance " in Goleman, D. and Cherniss C (eds.) (2001). *The Emotionally Intelligent Workplace: How to Select for, Measure, and Improve Emotional Intelligence in Individuals, Groups, and Organizations*. San Francisco, CA: Jossey-Bass, pp. 27-44

Nichols, Michael, P. (2009). *Ascultă-mă ca să te ascult: Capacitatea de ascultare poate îmbunătăţi relaţiile noastre*. Trad.: Ioana Bădulescu – Bucureşti: EdituraTrei.

"THE CASE OF THE MISSING PLUMS"

Dragoş Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: From William Carlos Williams' 1934 "This Is Just to Say" to Florence Williams' "Reply"—this is the "investigative" journey here, where travelling between high modernist poetry and the parodies that followed over the decades seems to have marked a certain evolution in American poetry. If parody may have appeared as a result of an exhaustion in the potentialities of the genre, then modernism and post-modernism may have also witnessed the exhaustion of parody itself; the now long announced end or death of literature cannot mean its alternative existence only as parody (though a form of literature itself).

Keywords: Williams, Mudie, investigation, modernism, parody

"One hot late August morning in 1934, a man creeps into his home's kitchen /like a burglar/ just as dawn breaks. Tenderly, he opens the icebox, cringing as it squeaks like an asthmatic mouse /nice touch/. A rooster crows at the farm down the road, and the man cocks his head to listen for the sound of his wife shuffling out of bed upstairs, but hears nothing. From the icebox, he removes a small burlap sack with half a dozen plums inside it, places the bag on the counter next to the sink, and closes the icebox. After once again making sure that his wife still sleeps, he methodically takes each plum out of the bag, one by one, swallows them whole. Pits and all.

Upon finishing the plums, the man walks to the coat rack next to the door that leads outside and rummages in the pockets of one coat. He pulls out a stub of pencil and a prescription pad /he was a medical doctor/. Tearing off a sheet, he jots a quick note on the back. I have eaten the plums that were in the icebox, he begins. He scribbles another few lines /eight, in fact/ before placing the note on the counter next to the empty sack,. For the final time, he listens for his wife's footsteps as he stands at the door. For the final time, all he hears is the chirping of sparrows outside and the distant cough of a motorcar. He opens the door and takes a step out before stopping. He returns to the counter, stares at the note. The words Forgive me /line 9/ stare back. The man snatches the note, crumples it into his pocket, and exits the house, gingerly shutting the door behind him so as not to wake his wife as he leaves. The sky, for now, is clear, and he anticipates no problems."

No problems!? How about the hundreds—probably thousands—of responses, in various forms (imitations, parodies, critical interpretations…) Williams' 1934 "note" was to provoke in the following eighty years or so. The two paragraphs we chose for the opening of our paper are from a 2014 short story by Timothy Mudie, which reads quite well as long as it is a parody of a detective piece of fiction; it conveniently introduces two of our concerns here: that of parody itself, and that of the "poet as burglar" (including the watch-dog as the simple/minded reader, and whom we can easily identify with). As it is so early in the morning and the wife, Flossie, sees no evidence of her husband anywhere around, she looks through the Yellow Pages, finds Private Eye Josiah "Smokey" Gunn (the critic?—but we would rather not pursue this path or track) in a deserted, dilapidated wooden building on the outskirts of the town (in New Jersey, most likely), drinking whiskey, feet on his desk, chain smoking and rudely talking. According to Josiah's keen detective ratiocination, the poet must be at "The Hen and Barrow Tavern," whose sign above the door shows "a white chicken pecking at the ground as it stands next to an overturned red wheelbarrow"; and one has to recall that—

"so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens"

But then the story turns SF, and Mudie ruins the whole (promising) project as Williams is shown as a furry alien who goes into space by a flying saucer, never to be seen again, while Josiah finds the sack of plums (the remaining six) and Flossie "removes a plum from the bag…, with great deliberation she lifts it to her mouth and takes a bite; it is so sweet, but so cold."

Mudie's story does not only contextualize Williams' poem, but the poet as a burglar—in his own (and Flossie's) kitchen—also invites T. S. Eliot's remark in one of his essays (which we quite from memory) that a poem is made of an argument and metaphors; the argument (the origin of this story) is like the biscuit that the burglar (poet) takes along for the dog (poor reader), who thus cannot see what the former performs in the dark (capturing valuables—or plums for that matter--, i.e. metaphors).

It now becomes almost useless to say that the argument of "This Is Just to Say"—

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold (1934)

functions (in Charles Altieri's view) "as a speech act to affirm community and communication"; there is an "I" and a "you," and a message in a slice-of-life poem (Williams' frequent signature), where the speaker (see Ann Fisher-Wirth) "revels in the stealing and loves the confessing of stealing." And Altieri elaborates: "The justness of the speaker's poem is its recognition of his weakness and its lovely combination of self-understanding with an implicit faith in his wife's capacity to understand and accept his deed and, beyond that, to comprehend his human existence as a balance of weakness, self-knowledge, and concern." (in Why Men Fall…). The argument then also includes the plums, with all sorts of associations (not only delicious, cold, and sweet), the icebox (the Freon-based refrigerator market expanded in the late twenties, when the icebox was still very much in use, with icemen coming /O'Neill's The Iceman Cometh, 1939/ on their rounds to replace the ice blocks at the top), breakfast (so the doctor was an early riser as Mudie also shows us), and the question of

trespassing and forgiveness (Altieri's "strong sense of humanity ultimately prevailing"); one cannot help appreciating this unpretentious internet commentary on this "argument": "maybe a dude ate some plums and feels guilty about it."

And this is American literary modernism at its best—or its highest, with William Carlos Williams (1883-1963) playing a key role in it, primarily as an imagist and objectivist poet. The Latino-American medical doctor (pediatrician and general practitioner), whose mother was a Puerto-Rican of French Basque (he himself went to school in Geneva and Paris) and Dutch Jewish descent, was also the prolific writer who published not only poetry (twenty-six collections between 1909 and 1962, a couple of them hybrids of prose and verse), but also short stories, five novels (one a trilogy), prose on historical figures and events (In the American Grain of 1925, for instance), travelogues, essays, plays (Many Loves and Other Plays, 1962), letters, autobiographical writings, philosophical and critical notes, translations. In 1912 he married Florence/Flossie Herman (1891-1976), and they had two sons.

All of these many volumes have not succeeded in making him as famous as the two poems we quoted above, both of them emblematic for his specific kind of modernism: poems drawn primarily from the actual observations and events of a poet that was "magically observant and mimetic," reproducing "the details of what he sees with surprising freshness, clarity, and economy" (Randall Jarrell); his notations of everyday circumstances and the lives of common people are rendered in triadic-line poems (three free-verse segments) with "variable foot"; "no ideas but in things" is his frequently repeated statement (mostly in his modern epic poem in five books—1946-1958--, Paterson).

In a simplified presentation, (American) literary modernism seems to have come with a sense (often emphasized and illustrated by Williams) that literature, at least in its traditional forms and genres, may have exhausted many (most?) of its resources, so innovation and experiment became more than a choice; degeneration, therefore, must be followed by regeneration in new forms of art (like the cubism of Matisse, Picasso, and Braque) and in parody. Making sense (especially after World War I) is no longer important, the rationality of mankind is deeply questioned, fragmentation, confusion and the multiplicity of perspectives/points of view, interior monologue and stream-of-consciousness appear as productive solutions; and hence alienation, the wasteland, loss, and despair as the predominant themes; cubism in the arts is accompanied in literature—and poetry, most of all—by imagism, symbolism, futurism, vorticism, surrealism, expressionism, Dada and others.

Like his other American contemporaries (Pound, Eliot, Moore, H.D., Zukofsky…), Williams adheres to the new "tradition" of free verse (in Whitman's wake), brevity, and precision of imagery; Williams' poetics is rooted in the belief that there is no inherent or even recoverable correspondence between words and facts (things), that all language can do is reflect on and play with the emptiness or fictiveness of its signifiers, as words do not copy, but produce meanings (like the ones produced by Mudie in his story, or like the substance and meanings "given" to the wheelbarrow by the "wandering eye" of the doctor-poet looking from a window down into the hospital's inner court).

As far as "This Is Just to Say" is concerned, its plain speech, stripped down language, brevity of "message" (a hurried e-mail several decades later), innovative line breaks, lack of punctuation, and unique, natural rhythm have all turned it into a triumph of Williams' modernist ideology and one of the most famous "poems" in American literature; the inverted commas are required by a question most or all readers will have asked, together with John W. Gerber, who in a 1950 interview wanted to know what it is that makes it a poem; Williams' reply is naturally puzzling: "In the first place, it's metrically absolutely regular." And Marjorie Perloff tries to understand while showing that the three little quatrains look alike, meaning that they have roughly the same physical shape, i.e. typographical structure (more

intensely and successfully experimented with by Cummings)—i.e. "stanzas to see." They are, in fact, three verses of twelve syllables each (Alexandrines), adding up to thirty-six syllables in all.

Otherwise, it received the most diverse commentaries and responses along the years, ranging from its being the "perfect love poem" to an "idiotic poem" (Laura Jayne Martin in 2014, who also writes a parody beginning "this is just to say/I am sorry/I used/your toothpaste…"); it has also been taken to be a poem "about" temptation, a re-enactment of the fall, the triumph of the physical over the spiritual, the uselessness or self-estrangement of sexual desire, the memories of a thwarted boy (though Williams was famous for his philandering), "the beauty that lies hidden behind the simple, everyday things that happen," a "dry, boring, even superficial" text (Laura Maria Perez), etc., etc…--i.e. numberless Eliotian "metaphors."

Hence the hundreds and hundreds of parodies in late modernism and post-modernism, the latter especially relying fundamentally on this special "genre," and thus inviting a brief survey (or investigation, considering our beginning paragraphs). The original Greek paroidia, meaning "a song sung alongside another" (though para- also implies "counter" or "against," and thus a "counter-song"), comes closest to its po-mo meaning. Historically, it is as old as Aristophanes, who parodied Aeschylus and Euripides in The Frogs; Aristotle himself thought that parody, in its comic mockery and the transformation of the sublime into the ridiculous, also involves a through appreciation of the work that it ridicules. Among most famous examples are Don Quixote (which became much better known than the romances it parodied), Shakespeare's "Sonnet XIII" (vs. the traditional love poems of his day), Swift's Gulliver's Travels and "A Modest Proposal," Defoe's Robinson Crusoe, Austen's Northanger Abbey, Lewis Carroll's Alice books, and so on.

For the twentieth-century, parody may have become a central and highly representative artistic choice (a form of intertextuality, in fact, but also a way of liberation from the background text); the ultimate parody was proposed by Borges in his 1939 "Pierre Menard, Author of the Quixote" (itself a parody, see supra). Boris Eichenbaum has an explanation (quoted by Malcolm Bradbury): "In the evolution of each genre, there are times when its use for entirely serious or elevated objectives degenerates /our emphases/ and produces a comic or parodic form… And thus is produced a regeneration of the genre: it finds new possibilities and new forms." So, when a formula grows tired, it retains value only as parody; in other words, (post-modern) parody represents a natural development in the life cycle of a genre. And it has also become a dialogue between cultures and subcultures, with—see Mary Louise Pratt—the marginalized or oppressed groups selectively appropriating or imitating and taking over aspects of more empowered cultures (the husband-wife dialogue in our case?—see infra). Joyce's Ulysses (his Irish Odyssey), Eliot's The Waste Land (parodying numberless older texts), Alice Randall's The Wind Done Gone (Gone with the Wind told from the point of view of Scarlett O'Hara's slaves, who were glad to be rid of her), Henry James' self-parodies in later novels and stories, Rosencrantz and Guildenstern Are Dead by Tom Stoppard, then (movie) parodies of westerns, scary movies, vampire movies…, Andy Warhol…, "Monty Python"…

So parody is basically commentary, but also satire (Nabokov: "Satire is a lesson, parody is a game"), irony, humor, imitation (polemically allusive), apery, pastiche (no satirical intent), burlesque (fooling around with serious material of high literature and adapting it to low ends), trivialization, spoof (or hoax), charade (the problem of guess work, especially when the parodied original is not very well known), lampoon (or skit or pasquinade), mimicry, mockery, travesty (disguise), put-on (deception), take-off/caricature (overstressing noticeable features), farce (exaggerated effects), camp (bad taste)… It may include "textual intervention" (a book of this title by Rob Pope), but also plagiarism problems

(see "fair use doctrine" in 17 U.S.C…), the revelation of incongruities, clichés, etc.; but, in so far as we are concerned here, the main components are criticism, commentary, interpretation/translation, obliqueness and reprising a known text to give it new meaning/s.

One term we have not used in this long series of synonyms/components is that of "variation," which is how Kenneth Koch (1925-2002) describes his 1962 four parodies of "This Is Just to Say" piece of "found poetry." These "variations on a theme by William Carlos Williams" aim to preserve the same logic as the poet's "argument"—which describes a minor domestic infraction—and also exaggerate it into such major destructions as chopping down her summer house, spraying with lye her hollyhocks, giving away her money for the following ten years, and badly injuring her, as in (4):

Las evening we went dancing
and I broke your leg.
Forgive me. I was clumsy and
I wanted you here in the
wards, where I am a doctor.

As one would expect, there are other "variations on a theme by William Carlos Williams," only in this case (Pam Thompson) they are also "after Kenneth Koch," and her fourth one reads:

Last evening we went motor-cross racing
and I ran you over.
Forgive me, I was distracted, and
I wanted you on the ward where I am the orthopedic surgeon!

And this can go on like this forever, as in allpoetry.com/poem/8501185--… there are over 400,000 "comments" and analyses by amateur and expert poets, plus dozens and dozens of blogs named after Williams' poem, while on "Twitter," hundreds of other people have endlessly broken the poem down and repurposed it for their own jokes and commentary (one of them is "I laughed as hard I scared my dog"). A little more consistent are the 141 "responses" (another term we have not used in the list above) to "This Is Just to Say" on http://somewhereinthesuburbs... Many of them are love (and hate) poems, some are porn, some obscene, others are sinister or gay, domestic or religious or travel poems, several on/about the internet itself and a few that are parodies of other parodies. All we can do now is select a few that we found more rfelevant; here are two awful ones:

This is Just to Say
I burnt your wedding dress
that you wore
on the best day of your life

I wanted something to burn
for I am a pyro-maniac
and I got a new lighter

Forgive me, it was
just so white
so flammable…, signed by "Nick P." and John Breslin's
This Is Just to Say

I have murdered
your mum
and placed her
in the icebox

by the sandwich
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
she was annoying
so bitter
and so cold…

"Mark Sells" also works in the register of sinister, terrifying, outrageous parody:

This Is Just to Say
I have hidden
the insulin
you kept in
the icebox

and which
you were probably
counting on
to keep you alive

Forgive me
revenge is delicious
so sweet and so cold…

And one that looks like a linguistic template, meant probably to give a clear idea of endlessness:

This is just to say
I have [verb, past tense]
the [noun]
that were [prepositional phrase]

and which
you were probably
[verb]
for [noun]

Forgive me
they were [adj.]
so [adj.]
and so [adj.]… (a "Mad Lib." site)

Finally, one by "The Lame Cook" that seems to explain many others:

I have left
my mind
at the office
next to my computer

but you want me
to decide
what I will cook
for dinner

I have
three words for you
dial and dine…

And, to top it all, Joyce Sidman (a published poet herself, with at least three books of poetry to her credit) put together a book of poetry for kids, this is just to say: poems of apology and forgiveness, written by fourth to sixth graders (ages 9 to 12): pleas to their parents, expressions of remorse over ball games, "I'm sorry" letters about various "misdemeanors" and apologizing to someone and righting a wrong in the first part and, in the seconds, replies from the recipients, plus the childlike illustrations in both. Thus, from a mature poem of experience to parodies of innocence, though any exercise in parody would involve much more that that (i.e. innocence).

Anyway, high time now to go back (to) home(-page): having failed to retrieve her plums—or her husband, for that matter--, in spite of expert help, Flossie (very much like ourselves) kept herself busy, enjoyed her early breakfast eating the biscuit left behind by the doctor; and, as the Eliot-made wrapping paper was quite clean, she also wrote on it her reply, just to make sure that the communication process (begun with the poet's message) is complete; Williams himself once recalled (http://everything2.com/title/This+Is+Just+to+Say) that his poem was an actual note he had written to his wife—"and she replied very beautifully"(kept as a manuscript at the SUNY Buffalo, first appearing in The Atlantic Monthly, Nov. 1982, p.145 and The Collected Poems…, vol.I, ed. by A. Walton Litz and Christopher MacGowan):

Reply
(crumpled on her desk)
Dear Bill: I've made a
couple of sandwiches for you.
In the ice-box you'll find
blue-berries—a cup of grapefruit
a glass of cold coffee.

On the stove is the tea-pot
with enough tea-leaves
for you to make tea if you
prefer—Just light the gas—
boil the water and put it in the tea

Plenty of bread in the bread-box
and butter and eggs—
I didn't know just what to
make for you. Several people
called up about office hours—
See you later. Love. Floss.
Please switch off the telephone.

This unbelievable (and, certainly, unanticipated) abundance of responses to a rather simple and puzzling or intriguing poem may justify the common-sense reactions of certain critics; commenting on its self-referentiality, Stephen Matterson (in Trawick…) concludes that "it is the poem itself that 'means nothing'"; also at a loss as to the poem's meaning, Laura Maria Perez sounds helpless: "maybe poetry is about creating theories and wild guesses" (including those of children).

As a non-parodying reader, one can first conclude that the simpler and, thus, by its simplicity, more intriguing a text, the more parodiable it becomes. Next, parody may be a

response to a genre's exhausted literary potentialities, but, as it becomes available to almost anyone, anywhere and at any time, parody itself seems to be used up; and, thirdly, parodying (in such cases) takes the form of a snowballing phenomenon (or geometric progression), as each parody gives birth to several other parodies, which, in their turn…, and so on, to the imminent end of parody itself. When Alvin Kernan (in the nineteen-nineties) was announcing the "death of literature," he could not have meant that literature was to exist only in the form of parody; an imitation has always got to have something to imitate (rather than just itself). As for "the missing plums," they do not show any signs so far of becoming a "case closed" for any "private eyes" of a literary turn of mind.

References

Altieri, Charles, *Why Men Fall in Love*, havetherelationshipyouwant.com;

Ann Fisher-Wirth, *"The Allocations of Desire…,"* http://everything2.com/title/This+Is+Just+to+

Say;

Baldwin, Neil, *To All Gentleness: William Carlos Williams, The Doctor Poet* (New York: Atheneum, 1984);

Bakhtin, Mikhail, ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin and London: Univ. of Texas Press, 1981);

Bedford Anthology of American Literature, The, "American Literature: 1914-1945," ed. Stephen A. Scipione, Vol. II (Boston: Bedford/St.Martin's, 2008, pp.500-537);

Collected Poems of William Carlos Williams, The, vol.I, 1909-1939, ed. Christopher MacGowan (New York: New Directions Publishing Corporation, 1945/1944/1938);

Flossie Williams' Reply to "This Is Just to Say," http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/

flossie.html/;

Gross, John (ed.), *The Oxford Book of Parodies* (Oxford: OUP, 2010);

Jarrell, Randall, *No Other Book: Selected Essays* (New York: Harper Collins, 1999);

Laura Jayne Martin, http://www.mcsweeeneys.net/articles/this-is-just-to-say-that-imtired-of

sharing-an-apartment-with-william-carlos-williams), 2014;

lauramariaperez, http://lauramariaperez.wordpress.com/2011/03/16/this-is-just-to-say-by.../;

Leibowitz, Herbert, *"Something Urgent I Have to Say to You"; The Life and Works of William Carlos Williams* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008);

Literary Modernism, http://www.dmoz.org/Arts/Literature/Periods_and_Movements/

Modernism/, at DMOZ;

O'Conner, Michael, "Literary Modernism 1915-1945." 2000. Millikin Univ.2009, <http://www.

millikin.edu/aci/Crow/basics/modernism.html>;

On *"This Is Just to Say,"* (http://www.english.uiukc.edu/maps/poets/s_z/williams/just.htm);

Pam Thompson's poetry, http://pamthompsonpoetry.com/2010/04/22/variations-on-a-theme

-by-william-carlos-williams/;

Parody-Nabokov (http://liv.ru/NABOKOW/Inter06.txt_with-big-pictures.html);

Rose, Margaret, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern* (Cambridge: CUP, 1993);

Sidman, Joyce, *This Is Just to Say: Poems of Apology and Forgiveness*. Illus. Pamela Zgarenski (Boston: Houghton Mifflin, 2007);

Some Characteristics of Modernism in Literature (http://www.sprog.asb.dk/tt/giddens/Lectures/;

Some parodies—an anthology (http://www.parodies.org.uk);

"This Is Just to Say," http://somewhereinthesuburbs.wordpress.com/2008/04/21/this-is-just-to-say;

This Is Just to Say by Timothy Mudie (http://www.electricspec.com/issues/vvolume-9-issue-1-march-13-2014…;

This Is Just to Say (http:/eng250spring10.wikispaces.com/This+Is+just+to+Say);

This is Just to Say—reginalds—Star Trek PPF (http://archiveofourown.org/works/758018);

Trawick, Leonard M. (ed.), *World, Self, Poem: Essays on Contemporary Poetry from the "Jubilation of Poets"* (The Kent State Univ. Press, 1990);

US—"fair use doctrine"—in 17U.S.C. (http://www./law.cornell.edu/uscode/17/107-html);

William Carlos Williams at Poetry Archive (http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poet]d=7349).

THE EXCEPTIONAL "TEXTILE" BACKGROUND OF THE VADASTRA CULTURE

Ioana-Iulia Olaru
Assist. Prof., PhD, "G. Enescu" University of the Arts, Iaşi

Abstract: In a period when, step by step, a ritual of the myth appeared in the Early Neolithic slowly started to emerge, while art knew a permanent opening towards the new – we refer here to Eneolithic –, Vădastra culture left us not only the elegance of its big and harmonious forms, but also a rich and very refined decor, to be found also in pottery and in small ceramics. And this refers specifically to the technique of its creation: the excision in which the very thin spared tapes are surrounded by large areas with notches inlaid in white, the result being a charming embroidery based on the chromatic contrast with the black, grey, brown, brown-red background. But not even the placement of this decoration is ordinary, if we think about the frontal covers which seem to have been cut from a larger decor (of a vestment – for, in this case, we surely do not speak about a tatu suggestion: this information derives from the motif of the cloth meant to be some sort of collar). It is also unusual the stylization of small heads with ears which are similar to a dog's (the coiffure?), all these elements being representative for one of the most beautiful Eneolithic ceramics, which can beautifully compete against the Cucuteni painted ceramics.

Keywords: horror vacui, barbotine, tell, slip, en violon

Cu Eneoliticul, ne situăm într-o perioadă în care se înregistrează evoluţii în toate domeniile, progresele din agricultură şi păstorit (datorate unui nou tip de plug, cu brăzdar din corn sau din lemn, şi cu tracţiune animală, care marchează trecerea spre agricultura propriu-zisă) se soldează cu acumulări de bunuri, iar construcţiile-sanctuar (Parţa, Căscioarele – unde cultul coloanei simbolizează legătura dintre zeităţile primordiale: Cerul şi Pământul) demonstrează nivelul vieţii spirituale, în care este delimitat spaţiul sacru şi se practicau scene de cult.

Arta cunoaşte o deschidere permanentă spre nou.

Ceramica se dezvoltă şi din punctul de vedere al formelor – forme relativ articulate, cu remarcabilă simetrie (faţă de cele ale primelor perioade ale Neoliticului) –, dar şi tehnic se remarcă progrese: folosirea platoului de modelat, premergător roţii, care permitea rotirea în plan orizontal, iar arderea se făcea reductor, la temperaturi înalte, în cuptoare evoluate, cuptoare cu placă cu reverberaţie, cu placă perforată despărţind camera de ardere de focar[1]. Se răspândeşte acum decorul pictat (care demonstrează marea abilitate, dar şi gândirea analitică a meşterului), preocuparea pentru efectul cromatic fiind marea noutate a perioadei eneolitice: apariţia unei ceramici splendide, în care se înregistrează salturile artistice calitative, chiar dacă nu în toate zonele, ajungându-se până la adevărate sisteme decorative coerente, în care *horror vacui* va fi treptat abdandonat: apare sentimentul spaţiului în noile compoziţii simple şi sugestive. *Covorul fără sfârşit* în ornamentică duce foarte departe particularitatea unei bogăţii decorative, în care motivele sunt limitate ca număr, dar combinaţiile acestora sunt infinite. Dacă până acum decorul era exclusiv geometric, în Eneolitic apar şi elemente figurative în ornamentica vaselor: zoomorfe şi chiar antropomorfe şi fitomorfe. Un nou sincretism se conturează în stilistică. De asemenea, ia amploare acum şi tehnica exciziei.

[1] Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1980, p.29

În plastica mică a Eneoliticului, deşi varietatea tipologică a figurinelor scade, creşte cea a modelelor miniaturale de locuinţe, mobilier, obiecte. În cazul figurinelor zoomorfe însă, apar reprezentările animalelor sălbatice, precum există acum un remarcabil simţ al observaţiei meşterului neolitic, care înregistrează detalii anatomice, poziţii şi mişcări. În cazul figurinelor antropomorfe, există tipuri de stilizare caracteristice fiecărei culturi.

Cultura Vădastra, cea mai originală cultură a Eneoliticului timpuriu şi cu una dintre cele mai frumoase ceramici din întreg Eneoliticul (care poate sta cu mândrie alături de ceramica pictată cucuteniană a Eneoliticului dezvoltat) ne-a lăsat, pe lângă eleganţa formelor sale mari şi armonioase, un decor abundent şi foarte rafinat, regăsit şi în olărie, şi în plastica mică. Şi acest lucru mai ales în ceea ce priveşte tehnica realizării lui: excizia, în care benzile cruţate, foarte înguste, sunt înconjurate de arii largi cu crestături încrustate cu alb, rezultând o dantelărie fermecătoare datorită contrastului cromatic cu fondul închis la culoare. Aparţinând cronologic perioadei timpurii a Eneoliticului (cca 5 000 – 4 500 î.Hr.)[2], cultura Vădastra se înscrie sintezei culturale născute din contactul comunităţilor locale cu culturile de origine meridională (împreună cu culturile Vinča târzie, Hamangia şi Boian) (pe lângă grupa culturală care a luat naştere din contactul comunităţilor autohtone cu culturile de origine est-central europeană, din care face parte cultura Tisa, la toate acestea adăugându-se sintezele: cultura Precucuteni şi aspectul Stoicani-Aldeni). Numită după o staţiune de pe teritoriul com. Vădastra (jud. Olt) şi răspândită în Muntenia, sud-estul Transilvaniei, malul răsăritean al Dunării dobrogene, dar şi în Bulgaria, cultura Vădastra (ca şi cultura Boian) se dezvoltă din fondul Dudeşti, şi primeşte noi influenţe liniar-ceramice egeo-mediteraneene şi central-europene, stând la baza viitoarei culturi Sălcuţa.

Într-o perioadă în care aşezările omeneşti sunt regăsite încă şi în zone întinse şi joase, dar ocupă şi terenuri dominante şi apărate natural, precum începe şi formarea aşezărilor de tip tell, şi apar şi primele aşezări fortificate (şanţuri cu palisade din lemn) – aşezările culturii Vădastra (Vădastra, Cruşovu, Fărcaşu de Sus, Hotărani, Slatina sunt unele dintre cele cercetate[3]) erau mici şi puţin aglomerate, situate pe terase; aveau şanţ de apărare, locuinţele fiind sub formă de bordei; ulterior, apar aşezările de tip tell şi locuinţele sunt ridicate la suprafaţă, patrulatere, cu pereţi de paiantă pe schelet din lemn[4], unele având podea din lut, pe bârne din lemn.

Caracterizată prin ceramica sa fină, arsă reductor[5], cultura Vădastra a cunoscut o fază mai veche, în care olăria era ornamentată incizat sau canelat, cu motive precum spirala, meandrul, motive geometrice (rombul sau dreptunghiul)[6]. De asemenea, ornamentaţia acestei culturi era în formă de adâncituri realizate cu unghia, crestături de linii scurte, aplicaţii alveolate, mai rar barbotină[7]. Pasta ceramicii fine era compactă, amestecată cu nisip mărunt, fiind acoperită cu un slip cenuşiu, cu nuanţe brune şi negre[8]. Ceramica rudimentară a culturii Vădastra era alcătuită din pastă frământată neomogen, amestecată cu pleavă şi cu nisip cu bob mare şi chiar cu bobiţe de calcar[9].

---

[2] M. Petrescu-Dîmboviţa, *Eneoliticul timpuriu*, in Mircea Petrescu-Dâmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.140
[3] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.64
[4] L. R., in Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roşu (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p.357, s.v. *Vădastra*
[5] *Ibidem*
[6] M. Petrescu-Dîmboviţa, *Eneoliticul timpuriu*, in Mircea Petrescu-Dâmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *op. cit.*, p.141
[7] Marin Nica, *Asupra originii şi dezvoltării culturii Vădastra de la Fărcaşele (jud. Olt)*, in *Historica*, I, Craiova, 1970, p.33
[8] *Ibidem*, p.35
[9] *Ibidem*, p.33, 38

Ceramica clasică, a fazei a II-a, excizată şi încrustată cu alb, este cea mai frumoasă ceramică a Eneoliticului timpuriu. Formelor mari şi armonioase (vase bitronconice, străchini conice evazate, capace cilindrice[10], vase piriforme cu gât cilindric înclinat în interior, suport cilindric sau inelat[11]), li se adaugă decorul abundent, dar foarte rafinat, cu motive cruţate – spirale şi meandre, motive geometrice în dinţi de lup sau în tablă de şah –, dar tehnica cruţării diferă: excizia este puţin adâncă ori combinată cu incizia, iar banda cruţată, foarte lustruită, este atât de îngustă încât pare o creastă uşor teşită, în timp ce aspectul meandrului nu mai este liniar, ci în zig-zag continuu. Uneori, excizia se făcea asupra unor suprafeţe întinse (nu doar în formă de şănţuleţe înguste lângă benzile subţiri ale motivului), ariile excizate primind crestături în reţea, care conferă aspectul unei ţesături[12] – cu atât mai mult cu cât toate liniile incizate, mai fine sau mai puţin fine, sunt încrustate cu alb, rezultând prin opoziţie cu fondul negru, cenuşiu, brun sau brun-roşcat, un ansamblu contrastant, dar armonios. Aşadar, după cum spuneam la început, avem de-a face cu încrustare cu alb atât a porţiunilor excizate, când se scot în evidenţă motivele, cât şi a inciziilor, când se pun în evidenţă porţiunile cruţate. Dispunerea motivelor este adesea continuă în jurul corpului vasului, acoperind toată suprafaţa acestuia, dar se cunoaşte şi desfăşurarea în registre cu metope.

Pe un vas de la Vădastra, sub registrul cu spirale fugătoare înlănţuite, două şiruri orizontale mărginesc registrul inferior cu metope verticale, în care alternează zonele netede cu cele cu şănţuleţe.

Pe o strachină de la Vădastra, o dublă creastă cruţată se ondulează în jurul vasului, pe suprafaţa haşurată cu mici pătrate şi romburi, mărginită de două registre-chenar, reprezentate de câte două şiruri de romburi mai mari. Încrustaţia cu alb conferă un farmec deosebit, datorită contrastul cromatic obţinut. Dar în general, suprafaţa unei străchini poate fi împărţită şi în metope triunghiulare decorate (cu spirale fugătoare sau cu croşete meandrice), alternând cu cele nedecorate.

Pe o fructieră cu picior de la Hotărani, com. Fărcaşele (jud. Olt) (de 23 cm înălţime[13]), registrele orizontale alternează desfăşurarea cursivă a motivului, iar alte registre au metope, unele cu câte o spirală cruţată, în formă de S culcat, între proeminenţele de pe umărul vasului. Între registre, sunt cruţate benzi în zig-zag, cu şiruri de dinţi de lup de o parte şi de alta (benzi în zig-zag separând şi metopele – acestea decorate cu motive din benzi cruţate).

În această cultură, vasele mari de provizii au fost şi ele la fel de măiestrit decorate. Un vas de peste 50cm înălţime[14] are spirale înlănţuite orizontal pe gât, iar registrul mare de pe jumătatea superioară a corpului este împărţit în 4 metope dreptunghiulare, separate de şiruri verticale duble de romburi excizate. Benzi meandrice crestate, oblice, decorează marile metope, printre reţelele de liniuţe întretăiate. Şi registrul inferior este acoperit de o asemenea reţea, pe care meandrele din linii drepte şi duble sunt diferite de cele în zig-zag ale registrului corpului, tocmai pentru diversificarea decorului.

De asemenea, chiar capacele de vase au decor spiral-meandric, excizat şi încrustat, precum un capac cilindric de la Vădastra, cu ornamentare precisă şi echilibrată, dispusă pe două registre – cel cu spirale recurente, al corpului capacului, mărginit de două chenare de benzi cu romburi opuse la vârf –, la care se adaugă registrul calotei, adică sectorul circular împărţit longitudinal prin benzi drepte, alternând cu cele în zig-zag.

Un picior de fructieră de la Fărcaşele are un decor pe două registre: cel inferior, cu 3 benzi de romburi opuse la vârf dar distanţate între ele; registrul superior are spirale recurente

[10] L. R., in Radu Florescu et. al., *op. cit.*, p.357, s.v.*Vădastra*
[11] Marin Nica, *Asupra originii….*, p.33, 40
[12] O adevărată dantelărie în argilă...
[13] Manuela Wullschleger (ed.), *L'art néolithique en Roumanie*, Napoli, Arte'm, 2008, p.198
[14] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, p.58

din S-uri conjugate, din benzi duble, spațiile triunghiulare arcuite dintre buclele spiralelor fiind adâncite și haşurate excizat și încrustat.

De asemenea, cultura Vădastra are și o ceramică modelată plastic, cu siguranță și simț al proporției, reprezentând siluete de femei – ca cele de la Vădastra și Slatina, ori chipuri umane – pe vase găsite tot la Vădastra și la Slatina.

Două vase antropomorfe celebre ale acestei culturi, folosite în practicile de cult, sunt de o frumusețe deosebită. Un vas de la Vădastra, dacă este privit frontal, pare o mare (40cm) statuetă (gura vasului fiind plasată în spate[15]), cu corp dreptunghiular, geometrizat, aplatizat, terminat cu un cap mic cu profil ascuțit, stilizat în planuri triunghiulare, concave și convexe. Ornamentația meandrică în relief, de o mare coerență și echilibru, cu zimți pe marginile benzii înguste, pare un detaliu dintr-un decor mai mare al unui veșmânt (în mod evident, este vorba despre sugerarea unui veșmânt, nu a unui tatuaj, datorită liniei de răscroire de la baza gâtului). Interesant este vasul-coșuleț de la Crușovu, lung, cu două torți late, terminate în capete umane, cu urechile – specifice acestei culturi – lăsate în jos, ca de câine (eventual, poate fi vorba despre coafura bogată, cu cărare la mijloc[16]).

În cadrul vaselor modelate antropomorf, putem aminti și măștile umane de pe marginea unui vas de la Hotărani, respectiv pe picioarele unor cupe de la Hotărani. Pe fața schematizată se reliefează nasul și arcadele sprâncenare. Combinația bicromă (adâncitura feței a fost umplută cu o pastă albă, în timp ce conturul feței, nasul și pereții cupei au fost acoperiți cu vopsea roșie) este simbolică, în relație cu destinația cultică a acestor vase[17].

Statuetele perioadei eneolitice sunt, ca și reprezentările figurative de pe ceramică, mărturie a nivelului vieții spirituale, a scenelor de cult practicate. Se înregistrează acum o mai mare libertate de expresie și o mai mare diversitate a plasticii, în consens cu transformările din viața spirituală. Zeitatea feminină, Mama universală, asimilată cu glia roditoare, este personajul principal în forma matroanei, o femeie cu forme generoase, adultă, uneori gravidă, alteori în poziția specifică nașterii; dar există și ipostaza fecioarei nubile, o femeie tânără, zveltă, cu sâni mici, redată singură sau împreună cu Marea Mamă; mai rară este ipostaza Străbunei, redată ca o femeie în vârstă, cu sânii căzuți.

Plastica mică a culturii Vădastra este bogat și variat reprezentată, decorul ei reluând tehnica realizării și motivele olăriei.

În ceea ce privește figurinele antropomorfe, idolii găsiți la Fărcașele, atât cei masculini cât și cei feminini, sunt redați întotdeauna în picioare, cu realism în ciuda aplatizării: cap și chip schematizate (nasul reliefat prin strângerea lutului moale între degete), steatopigie mai mult sau mai puțin dezvoltată, talie marcată printr-o incizie, sâni indicați prin două mici pastile, brațe lipite de corp sau în formă de cioturi laterale, uneori perforate[18], picioare despărțite doar printr-o incizie adâncă, evazate pentru stabilitate în forma unui suport cilindric, precum apar și elemente de vestimentație sau podoabe (un șorț în față și o fustă ornamentată spiralic în față pe una dintre statuetele de la Fărcașele, sau mărgele la gât)[19]. Pasta din care sunt confecționate este nisipoasă, netezită și rar lustruită[20].

Cele mai renumite statuete ale culturii sunt cele cu forma particulară a capului, de fapt a urechilor mari, lăsate în jos ca ale unor câini (de fapt, o coafură stilizată, cum spuneam și în

[15] *Ibidem*, p.195
[16] Marin Nica, *Reprezentările antropomorfe în cultura Vădastra, descoperite în așezările neolitice de la Hotărani și Fărcașele, județul Olt*, in *Oltenia. Studii și comunicări*, **, Craiova, 1980, p.42
[17] *Ibidem*
[18] *Ibidem*, p.28
[19] Idem, *Asupra originii…*, p.43
[20] Idem, *Reprezentările antropomorfe...*, p.28

cazul vaselor antropomorfe modelate în același fel). Deosebită este și ornamentarea, diferită față de cea a altor culturi, dar mergând pe linia minunatului decor al vaselor: zig-zag-uri, spirale înlănțuite, meandre, dinți de lup, excizate, realizate cu finețe a execuției, amplasate astfel încât fesele și abdomenul să fie acoperite de spirale, iar fața anterioară a corpului, cu motive meandrice și zig-zag-uri. Desigur, nu toți idolii sunt ornamentați (câteva figurine de la Hotărani nu au decor)[21], dar aceștia au o mare expresivitate și realism ale chipului, câștigate din crestătura nasului masiv, cele ale ochilor și mai puțin cea a gurii, din capul romboidal.

O mică capodoperă este o figurină antropomorfă feminină de la Fărcașele, ce are și o modelare fină și detaliată a anatomiei: șoldurile arcuite, sânii fermi, abdomenul ușor bombat; dar acestea sunt subliniate și de decorul excizat, dispus tectonic, care se rotunjește în benzi concentrice în jurul proeminențelor conice care înlocuiesc brațele, sau se așterne în benzi paralele, alternând cu spații încrustate, închipuind faldurile veșmântului evazat, ori se amplasează regulat pe torace, coapse, picioare. Sunt diferențieri care marchează părțile componente ale costumului. O altă statuetă fragmentară, găsită la Hotărani, are același corp, poate mai zvelt, de tip *en violon*[22]. O figurină mare din teracotă, probabil masculină, de la Fărcașele, etalează tot tipul de decor meandric excizat și încrustat ca și vasul antropomorf de la Vădastra: corpul – un dreptunghi cu colțurile rotunjite (gol în interior, deși acesta nu este un recipient, majoritatea statuetelor fiind goale, de altfel) – este surmontat de o proeminență care ține loc și de gât și de cap. Decorul meandric este diferit pe cele 6 metope, alcătuind un veșmânt cu o bandă răscroită la baza gâtului, cu metopele umerilor cu unghiuri drepte circumscrise, din benzi în zig-zag; cele două metope laterale de dedesubt au un meandru dispus orizontal, metopa centrală superioară este decorată tot cu un meandru dar cu origine pe verticală, pe când cea de dedesubtul ei are o ornamentație compusă din careuri concentrice.

De asemenea, dintr-un grup fragmentar tricefalic de la Fărcașele**)** (probabil o mamă cu copiii), s-au păstrat două figuri stilizate, cu aceleași urechi lăsate (coafură cu plete cu cărare la mijloc probabil era redată și în cazul acesta, al figurinelor[23], ca și în olăria modelată plastic) și cu decor meandric excizat și încrustat, urmând modelul celei descrise mai sus, doar că atât figurina mare cât și cea mică au capetele stilizate, cea mare având un decor pe corp cu aceleași metope cu meandre din benzi în zig-zag, dar cu mai puține volute, la figurina mică decorul fiind și mai simplu: cu panouri netede, alternând cu panouri adâncite și hașurate încrustat cu alb.

Un grup statuar (fragmentar), rar în plastica mică în general, este descoperit la Hotărani: s-a păstrat partea inferioară dintr-un cuplu divin așezat pe un soclu – în care picioarele personajului feminin sunt lipite și ornamentate cu spirale, iar cele ale acolitului masculin (identificat prin organul sexual) sunt îndoite, mâna stângă fiind așezată pe abdomen. Realismul reprezentării este relevant prin detalierea degetelor picioarelor și ale mâinii[24].

O mențiune specială este acordată unei măști miniaturale descoperită în aceeași localitate, care redă cu expresivitate un chip uman, urmând linia stilizării măștilor umane modelate pe vase: cu ochii și gura perforate, nasul fiind incizat sinuos de la baza ochilor până la gură; o șănțuire circulară (al cărui rol nu îl cunoaștem) pe peretele interior al măștii unește ochii. Orificiul din partea inferioară a piesei era destinat fixării măștii vertical, în cadrul ceremoniilor religioase. Netezirea superficială a suprafeței măștii permitea aderența mai mare a vopselei roșii.

[21] *Ibidem*, p.34
[22] *Ibidem*, p.47
[23] *Ibidem*, p.52
[24] *Ibidem*, p.41

Realism al modelajului și al mișcării corpurilor se remarcă și la figurinele zoomorfe[25], mult mai puține, cum puține erau și modelele miniaturale, de exemplu, măsuțele de cult, cu apucători în forme umane sau de cap de berbec[26].

Originală artistic și bogată prin diversificare este plastica acestei culturi, ai cărei reprezentanți nu ocupau o arie de locuire foarte mare. Foarte expresive sunt reprezentările umane, cu chipuri tratate realist, similar celor ale culturii Vinča. Excepțională este și olăria culturii Vădastra, cel puțin cea ornamentată excizat. O asemenea bogăție materială relevă desigur stadiul înalt al organizării și al dezvoltării societății Eneoliticului timpuriu de pe aceste meleaguri.

BIBLIOGRAFIE

Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, I, București, Ed. Meridiane, 1974

Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roşu, Lucian (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

Miclea, Ion, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980

Nica, Marin, *Asupra originii și dezvoltării culturii Vădastra de la Fărcașele (jud. Olt)*, in *Historica*, I, Craiova, 1970

Nica, Marin, *Reprezentările antropomorfe în cultura Vădastra, descoperite în așezările neolitice de la Hotărani și Fărcașele, județul Olt*, in *Oltenia. Studii și comunicări*, **, Craiova, 1980

Petrescu-Dîmboviţa, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor,* vol.I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010

Wullschleger, Manuela (ed.), *L'art néolithique en Roumanie*, Napoli, Arte'm, 2008

[25] Idem, *Asupra originii…*, p.43
[26] Idem, *Reprezentările antropomorfe...*, p.54

DAS MOTIV DES WAHNSINNS IN DER EXPRESSIONISTISCHEN LITERATUR: CARL EINSTEINS *BEBUQUIN ODER DIE DILETTANTEN DES WUNDERS* (1912) – EIN „STÜCK LITERARISCHEN WAHNSINNS“

Simona Olaru-Poşiar
Assist., PhD, „Victor Babeş” University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: An example of the motif of madness in German expressionism is vividly depicted in Carl Einstein's surreal, fantastical novel Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders (Bebuquin or the Miracle Dilettantes). It is as the title states "a piece of literary madness" or better said a vivid example of rendering the motif of madness within a literary work in the Expressionist tradition. The work of Carl Einstein is a protest against all beliefs within the Wilhelminian society and is a carrier of symbols meant to trigger within the reader the turmoil that the writer and the society he lived in felt.

Keywords: Wilhelminian society, motif of madness, Expressionism, identity crisis, protest

Neben den Bürgern und Künstlern, Vätern und Söhnen, Kranken, Tieren und Gefangenen betrachtet Thomas Anz auch die Irren als Schlüsselfiguren der expressionistischen Literatur (Anz 2002: VII).

Die Figur des Irren ermöglicht es den expressionistischen Schriftstellern, ihren Protest und Hass gegen die wilhelminische Gesellschaft dadurch auszudrücken, dass der Irre als „extremster Kontrast zur Normalität des verhassten Bürgers“ (Anz 2002: 83) aufgefasst wird. Zusammen mit Kranken, Verbrechern, Mördern, Selbstmördern, Gefangenen, Dirnen, Bettlern und Krüppeln gehört der Irre zu den Randfiguren der Gesellschaft, zu den sozialen Außenseitern, denen die Expressionisten Sympathie entgegenbrachten. Ihre Sympathie mit den sozialen Randgruppen ist ein Indiz für ihre Identitätskrise, von welcher ausgehend sie sich mit den Außenseitern identifizieren.

Auch der Wahnsinn erscheint daher „als negatives Gegenbild zu bürgerlichen Tugenden wie Selbstdisziplin, Arbeitsfreude, Ordnung, soziale Anpassungsfähigkeit, Pflichtbewusstsein, Affektkontrolle“ (Anz 2002: 83). Dieses kritische Potenzial wohnte dem Motiv des Wahnsinns schon in der Romantik inne, jedoch gelingt es den Expressionisten dieses weit radikaler auszubauen. Das Wahnsinnsmotiv und der Irre stellen daher für die expressionistischen Schriftsteller eine provokante Möglichkeit dar, ihre Gegenpositionen zu den herrschenden Normen und Werten der wilhelminischen patriarchalischen Gesellschaft zu artikulieren. Daher kommen den literarisch gestalteten Verrückten, den Irrenanstalten, die in den Texten auftreten sowie den beschriebenen Wahnsinnszuständen vor allem metaphorische Funktionen zu. Mittels der Probleme der Irren veranschaulichen die Expressionisten die Schwierigkeiten ihrer eigenen Existenz.

Wie Anz feststellt, wird die existentielle Metaphorik des Wahnsinns vom Expressionismus in recht unterschiedlichen, zum Teil gegensätzlichen Bedeutungsvarianten Kultur- und gesellschaftskritisch ausgelotet (siehe Anz 2002: 84-85). Der Wahnsinn kann als rauschhafte Glückserfahrung erscheinen, die in der alltäglichen Lebenswelt nicht mehr möglich ist. Auch die Irrenanstalt erscheint dann als Zielpunkt der Flucht aus einer unerträglichen Realität. Der Wahnsinn kann aber auch im Gegensatz dazu das Leiden eines Menschen veranschaulichen, dessen Deformation und Beschädigtsein auf eine kranke und

krank machende Gesellschaft zurückzuführen ist. In Paul Zechs Gedicht **Der Idiot** z. B. wird der Protagonist zu einer Metapher des Leidens an einer enthumanisierten Welt.

Anz hebt hervor, dass der Wahnsinn für den Expressionismus nicht nur ein Thema war, sondern von ihm auch formal simuliert wurde, um die Normen der bürgerlichen Kunst zu hinterfragen. Zum Beleg dieser These zitiert er eine Passage aus dem 1916 erschienen **Lehrbuch der Psychiatrie** von Eugen Bleuler, in welcher dieser Grundsymptome der Schizophrenie skizziert:

Die normalen Ideenverbindungen büßen an Festigkeit ein; beliebige andere können an ihre Stelle treten. So können aufeinanderfolgende Glieder der Beziehung zueinander ganz entbehren, so dass das Denken unzusammenhängend wird (zit. nach Anz 2002: 86).

Anz stellt die Ähnlichkeit der von Bleuler beschriebenen Schizophrenie-Symptome, nämlich der Zusammenhangslosigkeit und der Inkohärenz des Denkes mit den expressionistischen Stilmerkmalen heraus, indem er behauptet, die Expressionisten versuchten den Wahnsinn mit Hilfe bestimmter Stilmerkmale wie dem Reihungsstil, der Parataxe oder der regellosen Sprache nachzuahmen, die sich über die Regeln der Syntax, der Rechtschreibung, der Zeichensetzung und Wortbildung hinwegsetzte. Damit war auch der Wandel von ästhetischen Wertvorstellungen verbunden. So bot der Wahnsinn den Expressionisten nicht nur die Möglichkeit einer Opposition zur Normalität des Bürgers, sondern gleichzeitig auch zu den Normen bürgerlicher, d. h. vor allem klassisch-realistischer Kunst.

Anz verweist auch auf einen bezeichnenden Nebeneffekt des mit der künstlerischen Darstellung des Wahnsinns verbundenen Wandels ästhetischer Wertvorstellungen. Das Interesse der Autoren an der Psychiatrie und Psychoanalyse bewirkte umgekehrt auch das Anwachsen des Interesses der Psychiatrie am Zusammenhang von Kunst und Pathologie. Dies führte dazu, dass die literarischen und bildnerischen Äußerungsformen der Geisteskranken deutlich aufgewertet wurden (Anz 2002: 88).

Der Wahnsinn kam auch der Vorliebe der Expressionisten für das Groteske entgegen. Die Vorliebe der Expressionisten für den Wahnsinn und dabei vor allem in seinem negativen Aspekt des Leidens an der Welt ist auf autobiographische Erfahrungsgrundlagen der Autoren zurückzuführen. In Georg Heyms Tagebüchern finden sich oft Bemerkungen wie, dass er nahe daran sei, wahnsinnig zu werden (zit. nach Anz 2002: 88). Jakob van Hoddis zeigte 1912 erste Anzeichen von Schizophrenie und kam kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in eine Heilanstalt. Georg Trakl litt unter schweren Depressionen, wurde demzufolge alkohol- und drogenabhängig. Ein Jahr vor seinem Selbstmord, angesichts der Gräuel bei der Schlacht von Grodek, schreibt er in einem Brief an Ludwig von Ficker von seiner Angst, wahnsinnig zu werden und von dem Gefühl, dass ihm die Welt entzweibricht (zit. nach Anz 2002: 89).

In seinem philosophisch geprägten Essay **Der Wahnsinn. Grenze der Vernunft** (1996) hält der Literaturwissenschaflter Wolfgang Lange fest:

In Wahrheit ist der Wahnsinn überall, er siedelt nicht einfach jenseits der Vernunft und ihren Aktivitäten, stellt mehr als bloß eine krankhafte Abweichung von den geregelten Verfahren dar, die der Philosophie als Garanten geistiger Gesundheit gelten. […] Der Wahnsinn wohnt dem Denken selbst inne, ist ihm nicht äußerlich, sondern seiner Logik inhärent. Nicht nur, dass er als eine Art Hintergrundrauschen stets dort noch zu vernehmen ist, wo die Vernunft ihre Urteile fällt; als Inbegriff all dessen, was nicht auf den Begriff zu bringen ist, stellt der Wahnsinn zugleich so etwas dar wie einen Wieder- oder Doppelgänger der Vernunft, ist mithin das, was diese in ihrem Innersten zusammenhält, was sie anstachelt

und umtreibt, und auf was sie, wie ihre Kritiker munkeln, am Ende immer wieder hinausläuft.[1]

Um seine These, dass der Wahnsinn die Grenze der Vernunft markiere, zu beweisen, zitiert Lange die Aussagen zweier Philosophen zum Wahnsinn, Ludwig Wittgensteins und Immanuel Kants. In einem im Nachlass Wittgensteins gefundenen Satz heißt es: „Wenn wir im Leben vom Tod umgeben sind, so auch in der Gesundheit des Verstands vom Wahnsinn." Auch Kant erkannte bereits in seiner **Anthropologie**, dass der Wahnsinn eine eigene, freilich höchst private Logik besitze und sich insbesondere in Gestalt der Manie gewisser Methoden zu bedienen wisse. Kant fügte jedoch hinzu, dass die Methode des Wahnsinns eine sei, die den objektiven, mit Erfahrungsgesetzen zusammenstimmenden, zuwider laufe.

Genau diese Gedankengänge wie auch die Unmöglichkeit, der Tatsache zu entrinnen, dass der Wahnsinn der Vernunft innewohnt, verarbeitet Einsteins phantastisch-surrealer Roman **Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders** und bringt sie in folgender Aussage auf den Punkt: „Immer ist der Wahnsinn das einzig vermutbare Resultat" (Einstein 1988: 48).

Der Roman ist 1912 erstmals in der expressionistischen Zeitschrift „Die Aktion", erschienen. Lange sieht diesen Roman als ein Experiment in Sachen Wahnsinn, das dem gesunden Menschenverstand keinerlei Konzessionen einräumt. Vernunft schlägt in Unvernunft um, die Unvernunft entpuppt sich nicht selten als höhere Vernunft.

Im Roman spiegeln sich die Bildungsprozesse und Bildungskrisen des wenig über zwanzig Jahre alten Studenten Einstein wieder, der zwischen 1904-1908 an der Berliner Universität Kunstgeschichte und Philosophie studierte, ohne aber das Studium durch ein Examen abzuschließen (siehe Kleinschmidt 1988: 73). So lässt sich die Figur des Philosophen und Künstlers Giorgio Bebuquin mit Einstein selbst identifizieren, aber auch zugleich mit seinem Alter ego, Nebukadnezar Böhm (Kleinschmidt 1988: 74).

Der Titel des Romans steht mit dem jüdischen Traditionshintergrund Einsteins in Verbindung, dessen Vater Leiter des israelitischen Religionsseminars in Karlsruhe war und nimmt zu diesem negativ Bezug, wie das Erich Kleinschmidt in seiner Deutung herausstellt. Kleinschmidt geht in seiner Interpretation des Namens Bebuquin von dem hebräischen Wort *buqa* aus, das „Krug", „Flasche" bedeutet und von der entsprechenden Talmudstelle, an der dieses Wort vorkommt, wo es heißt, dass man einem Rabbi keine leeren Kannen anhängen sollte, oder genauer, ihn nicht als Vermittler falscher Lehren verleumden sollte. Aus dieser geradezu idiomatisch gewordenen Stelle entwickelt sich die Bedeutung von *buqa* zur Bedeutung „Absurdität". Das Absurde und das Alogische ist aber gleichzeitig auch die entscheidende Dimension sowohl der Einsteinschen Poetik wie auch des Romans selber (Kleinschmidt 1988: 73, Fußnote 16).

So ist der Roman in erster Linie als „Revolte gegen alle konventionelle Logik" (Kleinschmidt 1988: 73) zu verstehen. Das Aufbegehren Einsteins gegen die Welt seiner Eltern, gegen die Welt der bürgerlichen Ordnung, die typisch für die expressionistische Schriftstellergeneration ist, spiegelt sich in der tabuzerstörenden Atmosphäre des Romans, dessen Handlung in der Welt der Bohème spielt. Die Bezirke von Bar und Zirkus, von Künstler- und Hurentum, von Rausch und Sexualität, von Massenwahn, Wahnsinn und Tod stehen der bürgerlichen Ordnungswelt krass gegenüber.

Einstein opponiert in seinem epochenmachenden Text jedoch nicht bloß gegen die bürgerliche ihm verhasste Lebenswelt, sondern auch gegen jedwelche bis dahin gültige erzählerische Konvention. So wird im Roman keine Wirklichkeit mehr abgebildet. Vielmehr schafft sich der Text seine eigene Welt in einer Abfolge von Denkstationen und proklamiert dadurch die absolute Autonomie der Kunst, die kein Spiegel der Welt mehr ist, sondern

[1] http://www.derblauereiter.de/journal/journal/ausgaben/1-10/grenzpunkt-mensch/leseprobe/ [05.01.2014].

individuelle und originelle Schöpfung. Man kann auch von keiner traditionellen, in sich konsistenten Handlung mehr sprechen. Diese wird durch Reflexionen und Kommentare ersetzt, so dass man im Falle des Einsteinschen Textes von einer „erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa“ (siehe Vietta/Kemper 1997: 151 und Oehm 1993: 190-192) sprechen kann. Statt einer einheitlichen Handlung werden dem Leser narrative Bild-Sequenzen geboten, die derart aufeinanderfolgen, dass jede einzelne als jeweils geschlossener Komplex aufgenommen werden kann. Gemäß der Einsteinschen an der kubistischen Ästhetik geschulten Poetik soll der Text auf den Leser wie ein gemaltes Bild als eine in sich geschlossene Einheit wirken. So wird die Entkausalisierung der Handlung mit dem Prinzip des Nebeneinander ergänzt. Auch die Figuren entsprechen nicht mehr jenen des traditionellen Romans. Die Hauptfigur Bebuquin ist völlig passiv, sie existiert nur im Denken, ihr Alter ego Nebukadnezar Böhm ist ein Toter, der sich nach seinem Tod noch in der Welt herumtreibt. All diese „Vergehen“ gegen die Regeln des traditionellen Romans veranlassen Lange im Falle des **Bebuquin** von einem „Stück literarischen Wahnsinns“ zu sprechen, mit welchem Einstein zu einem „Generalangriff an die wissenschaftliche Vernunft“[2] ansetzt.

Dieser „Wahnsinn“ äußerst sich jedoch nicht nur in dem formsprengenden Romanexperiment, sondern auch in den Figurenreden, die vor Irr- und Aberwitz sprühen. Der Wahnsinn wird mit Originalität gleichsetzt: „Beinahe wurden Sie originell, da Sie beinahe wahnsinnig wurden“ (Einstein 1988: 6).

Es heißt im Roman auch:

Zu wenig Leute haben den Mut, vollkommenen Blödsinn zu sagen. Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens; bei einer gewissen Stufe der Intelligenz interessiert man sich für das Korrekte, Vernünftige gar nicht mehr.

Die Vernunft macht zu viel Großes, Erhabenes zum Grotesken, Unmöglichen. An der Vernunft ruinierten wir Gott die umfassende Idiosynkrasie (Einstein 1988: 18).

Die Abkehr von der Logik und von der Vernunft wird dadurch motiviert, dass diese der Phantasie widersprechen. Gesetze, Axiome und Schlussfolgerungen entsprechen nicht mehr der Fülle und der inneren Vielfalt des menschlichen Denkens. Bebuquin erkennt, dass sich das Denken in Widersprüchen vollzieht:

Herr, ich weiß, am Ende eines Dinges steht nicht sein Superlativ, sondern sein Gegensatz, und die Erkenntnisse gehen zum Wahnsinn (Einstein 1988: 44).

Da die Dinge in ihrem Gegensatz kulminieren, liegt auch dem Denken keine ordnende Logik mehr zugrunde und es endet im Wahnsinn. So setzt Einstein mit Hilfe des Wahnsinns die Logik des konventionellen Denkens außer Kraft.

Seine Figuren sind, wie der Untertitel des Romans verrät, auf der Suche nach einem Wunder, das den Ausbruch aus den beengenden Konventionen des bürgerlichen, rational-logischen Denkens verwirklichen soll. Das Motiv der unruhigen Suche ist im Roman von zentraler Bedeutung. Das Ausbrechen aus den offiziell gültigen Denkformen und Konventionen wird jedoch von der rationalen Welt mit Verrücktheit gleichsetzt. Wer sich den gesellschaftlichen Normen nicht unterwirft, wird ins Irrenhaus gesperrt:

Wenn ein sympathischer Zeitgenosse sich mit Außerordentlichem abgibt, sperren sie ihn ins Irrenhaus. Meine Herren, der Mann interessiert sich nur nicht für Ihre rationale Welt.

[2] Idem.

Warum wollen Sie denn nicht einsehen, wenigstens dass Ihre Vernunft langweilig ist? (Einstein 1988: 18).

Wie Giorgio Bebuquin sind auch die anderen Romanfiguren Dilettanten, d. h. Amateure oder Laien auf der Suche nach einem Wunder. Ihre Suche ist unfachmännisch, stümperhaft und oberflächlich ausgeführt, denn sie unternehmen gar nichts, um das Wunder zu verwirklichen, sie warten nur darauf. Die Hauptfigur analysiert selbstkritisch ihre Passivität:

[…] welch schlechter Romanstoff bin ich, da ich nie etwas tun werde, mich in mir drehe; ich möchte gern über Handeln etwas Geistreiches sagen, wenn ich nur wüsste, was es ist. Sicher ist mir, dass ich noch nie gehandelt oder erlebt habe (Einstein 1988: 8).

Im vierten Kapitel, nachdem Bebuquin mehrere Wochen grübelnd in seinem Zimmer verbracht hat, versucht er ein Wunder zu vollbringen:

Seit Wochen starrte Bebuquin in einen Winkel seiner Stube, und er wollte den Winkel seiner Stube aus sich heraus beleben. Es graute ihm, auf die unverständlichen, niemals endenden Tatsachen angewiesen zu sein, die ihn verneinten. Aber sein erschöpfter Wille konnte nicht ein Stäubchen erzeugen, er konnte mit geschlossenen Augen nichts sehen. „Es muss möglich sein genau wie man früher an einen Gott glauben konnte, der die Welt aus nichts erschuf …“ (Einstein 1988: 11).

Johann Siemon zählt einige literarische Vorbilder für diese Textpassage auf.[3] Er erwähnt das biblische „Gott schuf aus dem Nichts“, die Stelle aus Goethes Faust, wo sich dieser um die Übersetzung des Johannes Evangelium bemüht und sich für „Im Anfang war die Tat“, statt „Im Anfang war das Wort“ entscheidet, eine Passage aus Goethes **Wilhelm Meisters Wanderjahre**, in der Wilhelm seinem toten Jugendfreund Atem einblasen will, aber auch Büchners Lenz, der ein totes Kind zu beleben versucht:

[...] er warf sich nieder; er betete mit allem Jammer der Verzweiflung, dass Gott ein Zeichen an ihm tue und das Kind beleben möge, wie er schwach und unglücklich sei; dann sank er ganz in sich zusammen und wühlte all seinen Willen auf einen Punkt. So saß er lange starr. Dann erhob er sich und fasste die Hände des Kindes und sprach laut und fest: „Steh auf und wandle!“ (Büchner 1968: 77-78).[4]

Trotz der offensichtlichen Verwandtschaft der Einsteinschen Textpassage zu diesen Motiven gäbe es, so Siemon, auch einen grundlegenden Unterschied. Während sich alle vorherigen Schöpfungsversuche auf Gottes Allmacht berufen, sei diese bei Einstein längst nicht mehr gegeben. Bebuquin fühlt sich berufen, an Gottes Stelle das Wunder zu vollbringen, um die menschliche Autonomie zu bekräftigen. Der Mensch hat alles selbst zu leisten.

Bebuquin bewegt sich ständig im Kreis, bespiegelt sich selbst, sucht vergeblich das Wunder mittels Rausch und Traum zu erreichen. Schließlich erhofft er sich von der Krankheit, vom Wahnsinn und vom Tod eine Verwandlung:

Er sehnte sich nach dem Wahnsinn, doch seinen letzten ungezügelten Rest Mensch ängstigte es sehr (Einstein 1988: 7).

[3] http://archive.is/5bTaS [07.01.2014].
[4] Siehe auch S.

O Krankheit, komme, nur du kannst mir Grenzen geben, Gott lass mich einen ungeheuren Schmerz empfinden, damit der Geist paralysiert werde, oder vielleicht, o Hoffnung, schafft die Krankheit einen neuen Körper; fähig zu den sonderlichen Dingen, deren ich bedarf (Einstein 1988: 43-44).

Wie Thomas Krämer (1991: 124) betont, ist das Entscheidende an dieser Krankheit, dass sie „komme[n]“ muss, d. h. keinerlei Aktivität erfordert. Die Aufgabe, die eigene Existenz zu gestalten, wird an die Krankheit bzw. an Gott delegiert. Der Krankheit wird die Aufgabe des Schaffens, der aktiven Gestaltung zugeschoben und Bebuquin lässt sich in die passiv-infantile Rolle dessen zurückfallen, der die Befriedigung seiner Bedürfnisse erwartet.

Im sechzehnten Kapitel des Romans besucht Bebuquin einen Zirkus, da er gehört hat, dass irgendwelche neue Sektierer und verschiedene Messiasse versuchen, Einfluss auf die Menschen zu nehmen. Im Zirkus erlebt er, wie durch eine spiegelnde Säule, welche während eines Radlertricks in die Arena fährt, eine Massenpsychose im Publikum ausgelöst wird. Diese Säule, in welcher sich die Menschen verzerrt spiegeln, führt, unterstützt von einer Flötenbläserin, die das Publikum hypnotisierend neben der Säule einhergeht, die Massenpsychose herbei.

Die Bürger sahen sich darin, [in der spiegelnden Säule] bald strahlend übergroß, bald verzerrt; diese Spiegel zwangen, immer wieder hineinzuschauen. Mäuler schluckten die Arena, und die Finsternis aufgerissener Gurgeln verdunkelte sie. Die Blicke versuchten, die hohe Spiegelsäule zu durchbrechen. Ein Weib stürzte aufgewölbten Rocks hinunter unter dem Druck neugierigen Staunens. Eine Galerie brach durch. Inmitten die Spitzen der unermüdlichen Finger der Bläserin und die Spiegel, die einen Tanz mit ihrem Schatten und dem der Zuschauer begannen. Diese waren sich entwendet, entblitzt, eine Dame starb, so sehr verlor sie sich an der Gestalt der Spiegel, die mit dem Schatten der andern sprechend tanzten. Die Säule trat in die Schatten geschwungenen Sprunges.

Die Menschen verwandelten sich in sonderliche Zeichen in den Spiegeln; das Publikum wurde leise irrsinnig und richtete in drehendem Schwindel seine Bewegungen nach denen der Spiegel; um die Spiegel sausten farbige Reflektoren (Einstein 1988: 44-45).

Die Massenhysterie nimmt immer groteskere Züge an: Ein junger Mann fährt zur Decke ins Freie hinaus, das Publikum rast bis zum nächsten Tag, als mehrere Eisenbahnwaggons die Toten und die Irren abtransportieren.

Einstein potenziert den Massenwahn noch durch die Verlängerung der Hysterie in der Stadt um ein halbes Jahr. Er zeigt auf, welche Gefahren in der Ausschaltung der Vernunft und der Regression in archaische Verhaltensmuster verborgen liegen. So ist die Darstellung des Massenwahns als Warnung vor den entsetzlichen Möglichkeiten, die im Menschen ruhen, zu verstehen. Johann Siemon weist in seiner Arbeit zu Carl Einsteins **Bebuquin** darauf hin, dass die krankhafte Entgleisung des Verhaltens, zu dem die Allgemeinheit verführt und angestachelt wird, einen heutigen Leser erschreckend an Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges erinnert, auch wenn man weiß, dass das Buch lange vor dem ersten Weltkrieg entstanden ist.[5]

In der Stadt war ein halb Jahr Fasching. Bürger leisteten Bedeutendes an Absurdität. Ein grotesker Krampf überkam die meisten. Ein bescheidner Spaß war’s, sich gegenseitig die Hirnschale einzuschlagen. Die Raserei wurde dermaßen schmerzlich, dass man begann zu töten.

[5] Idem.

Man begann mit einem Alten, der als Pierrot angezogen an einem Wegweiser bei den Füßen aufgehängt wurde.

Ein Mädchen, das noch einen Rest Vernunft besaß, schrie „hier stirbt der Allmensch" und bat, sie gleichfalls zu hängen; denn sie sei Mörder und Gehängter schon ohnehin, dank ihrer ethischen Sensibilität.

Sie wurde unter nicht unbedeutenden Greueln beinlings gehängt. Jedoch verübelte man ihr, dass sie keine Unterwäsche trug. Verschiedene Messiasse traten mit Erfolg auf, Messiasse der Reinheit, der Wollust, des Pflanzenessens, des Tanzes, hypnotisierende Messiasse und einige andere. Hatte man genug Anhänger, so wurde die Sache langweilig. Überlebte Messiasse verwandte man als Redakteurs, zumal ihnen Sensation geläufig war. Die neue Weltanschauung kristallisierte sich zur Ziege, die ein Bein gebrochen hat (Einstein 1988: 45-46).

Die anarchische Gesellschaft, die von den verschiedenen Messiassen durch die Verführung der Massen heraufbeschworen wurde, ist aber keineswegs die neu geordnete Welt, die sich Bebuquin erhofft. Denn wie Siemon hervorhebt, geht es dem Protagonisten des Romans nicht um eine Ausschaltung der Vernunftkategorien, sondern um eine Überwindung derselben.[6] So steht die Beschreibung des Massenwahns, zu dem es durch Ausschaltung der Vernunft kommt, im Gegensatz zu der neuen Welt, die Bebuquin erschaffen will.

Schließlich bleibt dem an der Welt und am eigenen Menschsein leidenden Bebuquin, wie Büchners Lenz, nur mehr das Ende in Wahnsinn und Tod. Auch Anz schlussfolgert, dass der Wahnsinn, dem der Protagonist am Ende anheim falle, nur eine Konsequenz der wiederholt propagierten Verwandlung zu einem neuen Menschen sei, der das logische Denken in Kausalzusammenhängen und das Streben nach Gleichgewicht, Einheit und Symmetrie überwunden habe, zugunsten einer alogischen Phantastik und Originalität, die das schlechthin Andere suche, das sich im Wunder verkörpere (Anz 2002: 85).

Im neunzehnten und letzten Kapitel des Romans wird auf einer halben Seite beschrieben, wie Bebuquin in seinem Zimmer innerhalb dreier Nächte, zwischen Wahnsinn und Paralyse hin- und hergerissen, stirbt.

Sein letztes Wort „Aus" bestätigt, dass der Tod seine in ihn gesetzte Hoffnung nicht erfüllt und keine Verwandlung in ein neues Leben bringt. So scheitert Bebuquin letztendlich in seinem Versuch, das absolute und autonome Werk zu schaffen. Wie Siemon betont, ist er aber der einzige unter den Romanfiguren, die ihre ganze Persönlichkeit in ihrem Streben riskieren.[7]

Ähnlich wie sein Protagonist Bebuquin ist auch der Autor daran gescheitert, mittels Negierung der Vernunft zu einer völlig neuen und originellen Welt vorzustoßen.

Bibliographie:

Anz, Thomas (2002): **Literatur des Expressionismus**, Stuttgart; Weimar: Metzler.

Büchner, Georg ([3]1968): *Lenz*. In: **Werke und Briefe**, Fritz Bergemann, München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH, S. 65-84.

Einstein, Carl (1988): **Bebuquin**, editat de Erich Kleinschmidt, Stuttgart: Reclam.

Kleinschmidt, Erich (1988) (ed.): Nachwort, an **Carl Einsteins Bebuquin**, Stuttgart: Reclam, S. 69-86.

[6] Idem.
[7] Idem.

Krämer, Thomas (1991): **Carl Einsteins „Bebuquin". Romantheorie und Textkonstitution**, disertaţie susţinută la Universitatea din Heidelberg, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lange, Wolfgang (1996): „Wahnsinn. Die Grenze der Vernunft". In: **Der blaue Reiter. Journal für Philosophie**, nr. 4 /1996 S. 30-35.

Oehm, Heidemarie (1993): **Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus**, München: Wilhelm Fink Verlag.

Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg (1997), **Expressionismus**, München: Wilhelm Fink.

Wichtige Internetadressen:

http://archive.is/5bTaS [07.01.2014].

http://www.derblauereiter.de/journal/journal/ausgaben/1-10/grenzpunkt-mensch/leseprobe/ [05.01.2014].

ASSERTIVENESS IN THE DIDACTIC COMMUNICATION

Adriana Denisa Manea, Assist. Prof., PhD and Olga Chiș, Assist. Prof., PhD,
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: One of conditionalities of school learning efficiency is the high degree of assertiveness in the didactic communication. The exercise of assertiveness is expressed by maintaining a balance between knowledge / understanding, needs / interests / motivations and behavior / attitudes. Self-regulated communication through retroactive feedback and feedforward in the didactic process is designed to ensure removing communication blockages and, consequently, to mantain a high level of asertiveness (both empathy and fairness).

Keywords: assertiveness, efficient learning, didactic communication, assertive behavior, self-regulation.

Asertivitatea, în Dicţionarul praxiologic de pedagogie (2016), este precizată ca fiind o particularitate a comunicării interumane, definită de exprimarea propriilor opinii, convingeri şi trăiri emoţionale, ţinând cont de reacţiile emoţionale şi afective ale interlocutorului şi fără a afecta drepturile acestuia. Comunicare asertivă este un ansamblu al proceselor interumane în cadrul cărora se realizează schimburi interpersonale reciproce de mesaje, semnificaţii, decizii, judecăţi de valoare, stări afective şi influenţări, cu ajutorul componentelor/ elementelor repertoriilor comunicaţionale proprii, ţinând cont de reacţiile emoţionale şi afective ale interlocutorului fără a afecta drepturile acestuia. Comunicarea asertivă este rezultatul acţiunii unui sistem de atitudini interpersonale şi de comportamente interpersonale dezirabile, care, pe termen lung, conduc la ameliorarea relaţiilor sociale, la dezvoltarea încrederii în sine, la creşterea satisfacţiei personale, la respectarea drepturilor personale, la intensificarea respectului faţă de sine şi faţă de alţii, la dezvoltarea abilităţilor de luare a deciziilor (Bocoş şi colab., 2016). În esenţă, asertivitatea reprezintă optimul în comunicarea interumană, aflată în opoziţie cu comunicarea pasivă şi cea agresivă. Astfel, asertivitatea în comunicare denotă existenţa unor sentimente pozitive faţă de interlocutor, demonstrează apreciere şi interes în raport cu acesta, eliminând poziţiile ofensive sau defensive, manifestând, deci, deschidere, transparenţă faţă de mesajul interlocutorului (Stan, 2010). În context didactic, o comunicare asertivă profesor-elev, presupune stabilirea între aceştia a unor relaţii educaţionale bazate pe respect reciproc, pe exprimare liberă, pe un parteneriat real într-o relaţie dinamică şi interactivă, în care ei să aibă statutul de interlocutori autentici, profund implicaţi în ceea ce se întâmplă în clasă, atenţi la reacţiile şi trăirile emoţionale existente, a unor relaţii valorizatoare, democratice, caracterizate de disponibilitatea profesorului de a oferi elevilor alternative şi direcţii de acţiune, de a negocia cu aceştia anumite aspecte curriculare, de a-i activiza, de a căuta împreună soluţii pentru rezolvarea diverselor situaţii problematice ş.a.m.d.

Asertivitatea reprezintă o modalitate eficientă de soluţionare a problemelor interpersonale, iar dezvoltarea comportamentelor asertive devine o prioritate a actului educaţional şcolar. Comportamentul asertiv reflectă echilibrul personal resimţit la nivelul triadei: minte, trup şi suflet (gândesc, exprim, simt). Studiile de specialitate evidenţiază faptul că un comportament asertiv poate fi dobândit prin exerciţiu, autodeterminare şi autocunoaştere, reprezentând o achiziţie valoroasă în planul dezvoltării personale, a sporirii gradului de eficienţă profesională şi socială. Spre exemplu, Borbely şi colab. (2005) afirmă că asertivitatea joacă un rol important în rezolvarea conflictelor interpersonale, atât la nivelul colegilor (elev-elev) cât şi în relaţie cu părinţii (elev-părinte). Dacă un nivel redus al

asertivităţii este un predictor al singurătăţii, al autoizolării conform studiilor realizate de Poyrazli şi colaboratorii săi (2002) subînţelegem necesitatea dezvoltării comportamentului asertiv pentru a genera o atitudine de socializare.

În cadrul demersului didactic de predare – învăţare - evaluare profesorul asumă responsabilitatea actului comunicaţional derulat. Din această perspectivă, comunicarea didactică devine o cheie a succesului şcolar. Fiind o comunicare instrumentală deoarece se bazează pe un scop explicit, clar definit, comunicarea didactică permite vehicularea unor conţinuturi ştiinţifice în cadrul actului de învăţare. Datorită caracteristicilor sale, acest tip de comunicare se diferenţiază de alte forme de ale comunicării umane. Ne referim la: dimensiunea explicativă a discursului didactic, structurarea comunicării didactice cu scopul de a facilita înţelegerea unui adevăr şi nu simpla lui enunţare, selectarea şi organizarea conţinuturilor curriculare, combinarea comunicării orale cu cea scrisă, combinarea comunicării verticale (profesori-elevi) cu cea orizontală (elevi-elevi) în forme organizate sau spontane, finalitatea accentuată a comunicării, subordonată obiectivelor didactice urmărite (Iacob, 1998).

Ca formă specifică a comunicării educaţionale, în cadrul comunicării didactice ne raportăm la contextul educaţional, la codul utilizat (verbal, nonverbal, paraverbal, scris) precum şi relaţia comunicaţională, feed-back-ul dintre cei doi actori: emiţător şi receptor. Susţinută prin dialog, comunicarea didactică reprezintă un model interactiv care permite polilor educaţionali să susţină schimbul de roluri, idei, atitudini, acţiuni. În specificul comunicării didactice se înscrie şi efortul profesorului de a prezenta într-o forma logică materialul de predat. Acest efort al educatorului devine, sau trebuie să se configureze într-o veritabilă aptitudine didactică (Păun, 1982). La unii profesori există o adevărată dispoziţie comunicativă şi de influenţare cu componentele ei: vorbire expresivă, gestică, capacitate de demonstraţie instructivă şi logică, adecvare la timpanul mediu al elevilor, expuneri semnificative şi inteligente, dialogul colocvial antrenant, totul concentrându-se pe activitatea mentală a copilului (Popescu-Neveanu, 1982). De precizat faptul că, eficienţa comunicării este dependentă în egală măsură de aptitudinile comunicaţionale ale profesorului şi capacităţile intelectuale ale elevului, iar evitarea sau înlăturarea barierelor/blocajelor se produce ca urmare a autoreglajului datorat la rându-i retroacţiuni (feed-back şi feed-forward). Feed-back-ul îndeplineşte funcţiile de control, de reglare şi autoreglare a informaţiilor transmise, prin eliminarea la timp a unor eventuale perturbări şi distorsiuni. Astfel, autoreglajul devine nu doar posibil, ci şi un bun predictor al învăţării eficiente.

Observăm că în teoria psihopedagogică feed-back-ul este temeinic analizat, în timp ce feed-forward este abia semnalat. Cele două tipuri de retroacţiuni prezente în comunicarea didactică se presupun şi susţin reciproc: feed-back-ul este modalitatea prin care finalitatea devine cauzalitate, iar feed-forward se exprimă prin anticiparea finalităţii ce redevine cauzalitate. Prin urmare, feed-back-ul intra în funcţie după atingerea finalităţii. În practica şcolară profesorul poate acorda o atenţie sporită unui elev după înregistrarea unui eşec şcolar (feed-back-ul) sau preventiv, anticipând o evoluţie nesatisfăcătoare a acestuia (feed-forward). Feed-back-ul devine comunicarea despre comunicare şi învăţare, mijlocul prin care dobândim informaţia necesară autoreglajului comunicaţional.

Asertivitatea este definită de Lazarus (1973) ca fiind capacitatea de a-i influenţa pe alţii. Fiind un concept agreat în societatea românească de dată recentă, preluat din cultura americană, *asertivitatea* se traduce prin *ştiinţa de a spune nu fără a te simţi vinovat*. Fiind generat de ideea umanist - egalitaristă, de principiul democratic, conform cărora, nevoile, dorinţele şi sentimentele fiecăruia dintre noi sunt importante şi merită a fi exprimate şi valorizate, conceptul de asertivitate azi are mai multe conotaţii valorice. Astfel, asertivitatea implică exprimarea de atitudini oneste şi spontane în afirmarea propriilor gânduri, trăiri, convingeri, transparent şi fără echivoc, cu menţinerea respectului mutual şi a drepturilor

celorlalţi, abilitatea de a primi şi dărui complimente, de a critica sau aprecia, de a promova deschis interesele, dorinţele şi argumenta deciziile, de a asculta activ şi accepta răspunsurile negative, de a exterioriza emoţiile, de a accepta un proces de mediere. Diminuarea stimei de sine, instabilitatea locusului de control prin ironie sau violenţă la copil, sunt în măsură a genera comportamente similare în viaţa de adult, ceea ce poate crea multiple neajunsuri în plan personal şi social.

Fiind o abilitate care se învăţa, asertivitatea se exprimă ca fiind o modalitatea specifică de a comunica şi de a te comporta în relaţie cu ceilalţi. Deprinderea de a comunica asertiv se formează în timp şi trebuie exersată, dar nu în mod rigid, ci transparent, flexibil, funcţie de caz. Rolul important deţinut de consilieri şcolari şi părinţi pentru ca elevii să deprindă şi să-şi formeze comportamente asertive la maturitate este subliniat prin studiile lui Crouch şi Neilson (1989). Comunicarea şi comportamentul asertiv cresc stima de sine prin inhibarea anxietăţii şi reducerea depresiei, generează respect reciproc în relaţia cu ceilalţi. Mullins (1985) a constatat că asertivitatea la elevi este în concordanţă cu stabilitatea emoţională. De asemenea, rezultatele studiului empiric realizat de Lebedeva Inga Viktorovna (2013) evidenţiază contribuţia factorilor psihologigi, motivaţionali în dezvoltarea asertivităţii. Astfel, un nivel motivaţional ridicat în obţinerea succesului, atitudinile pozitive şi valori precum: compasiune, toleranţă, înţelegere reciprocă, simpatie, îngrijorare susţin dezvoltarea unui comportament asertiv, în timp ce, violenţa, atitudinea de dominare, suprimare şi supunere îl inhibă. În acelaşi timp, Rotenberg şi colab. (2004) au stabilit existenţa unei corelaţii de directă proporţionalitate între independenţa decizională a individului şi atitudinea de raportare egalitaristă faţă de semenul său.

La nivelul comunicării didactice comportamentul asertiv demonstrează respectul faţă de sine şi faţă de ceilalţi, promovează autodezvăluirea, autocontrolul şi aprecierea pozitivă a valorii de sine. Comunicarea asertivă facilitează codarea şi encodarea corectă a mesajelor, ceea ce contribuie la eliminarea distorsiunilor şi eficientizarea interrelaţionării.

Comunicarea didactică de tip asertiv promovează respectul persoanei, drepturile, nevoile, dorinţele, sentimentele fiecăruia putând fi exprimate transparent, acceptate şi valorizate. Acest tip de comunicare susţine învăţarea eficientă întrucât asigură acoperirea aşa ziselor zone gri, prin dezvăluire, autodezvăluire şi autoreglaj.

Comunicând autentic şi eficient cadrul didactic construieşte relaţii interpersonale durabile. Preluarea comportamentului comunicaţional asertiv prin imitaţie de către elev, exploatarea propriului potenţialului experienţial contribuie la formarea abilităţilor de comunicare şi a comportamentului asertiv. Deprinderile de comunicare asertivă şi relaţionare pozitivă reprezintă pârghii protectoare faţă de comportamentele de risc şi/sau situaţiile de criză, de unde derivă, o dată în plus, importanţa dezvoltării acestora la elevi.

Bibliografie:

1. Bocoș, M., coord., Răduț, T., R., Stan, C., Chiș, O., Andronache, D. (2016). *Dictionar praxiologic de pedagogie, Volumul I: A-D.* Pitești: Editura Paralela 45
2. Borbely, C. J., Graber, J. A., Nichols, T., Brooks-Gunn, J., Botvin, G. J. (2005). Sixth graders' conflict resolution in role plays with a peer, parent, and teacher. *Journal of Youth and Adolescence*, 34(4), p.279-291
3. Crouch, J. G., Neilson, P. B. (1989). *Perceived childrearing dimensions and assertiveness. Adolescence*, 24(93), p.179-191
4. Iacob, L. (1998). Comunicarea didactică , în *Psihologie şcolară*. Cosmovici, A. & Iacob, L. (coord.). Iaşi: Editura Polirom.
5. Mullins, D. (1985). Field Separationindividuation in female adult development. *The annual convention of the South-Western Psychological Association*. Austin.

6. Paun, E. (1982). *Sociopedagogie şcolară*. Bucureşti: Editura Didactică şi pedagogică
7. Popescu-Neveanu, P. (1982). Personalitatea pedagogică , în *Revista de pedagogie*, nr 9
8. Poyrazlı, S., Arbona, C., Nora, A., McPherson, R., Pisecco, S. (2002). Relation between assertiveness, academic selfefficacy, and psychosocial adjustment among international graduate students. *Journal of College Student Development*, 43(5), p.632-642
9. Stan, C. (2010). *Perspective teoretico-aplicative în abordarea obstacolelor din comunicarea didactică*. Cluj-Napoca: Editura Eikon
10. Viktorovna L. (2013). Motivational and value-semantic determinants of individual assertiveness. *Sovremennye Issledovaniâ Social`nyh Problem*.
11. Rotenberg, K. J., McGougall, P., Boulton, M. J., Vaillancourt, T., Fox, C., Hymel, S. (2004). Crosssectional and longitudinal relations among peer-reported trustworthiness, social relationships, and psychological adjustment in children and early adolescents from the United Kingdom and Canada. *Journal of Experimental Child Psychology*, 88, p.46-67

THE PRINCIPLE OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT IN THE EUROPEAN UNION

Anca Ileana Duşcă
Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract : The article is a brief analysis of the principle of sustainable development. Sustainable development is a concept imposed recently admitting economic development, modification strategies must take into account the ecological limits. Sustainable development is seen in the basic treaties of the European Union, both as a goal of Environmental Policy and Action as a principle within the internal market.

Keywords: principle of sustainable development, World Conference in Rio (1992) Environmental Protection and Sustainable Development, European Strategy for Sustainable Development, European Economic and Social Committee, green and sustainable economy.

Clarificări

Dacă principiul conservării mediului urmăreşte menţinerea unui nivel durabil al resurselor ecologice, realizată printr-un management adecvat al resurselor regenerabile şi o bună utilizare a resurselor neregenerabile[1], principiul "dezvoltării durabile" – sau creşterea verde[2] - presupune asigurarea productivităţii continue a resurselor naturale exploatabile şi prezervare a speciilor faunei şi florei. Sensul dat în 1987, prin Raportul Brundtland, conceptului de *dezvoltare durabilă* este de *capacitate a omenirii de a asigura satisfacerea cerinţelor generaţiei prezente fără a compromite capacitatea generaţiilor viitoare de a-şi satisface propriile necesităţi[3].*

Interesul U.E. faţă de dezvoltarea durabilă a crescut în paralel cu iniţiativa Naţiunilor Unite pentru acest concept şi a culminat cu Conferinţa Mondială de la Rio (1992) pentru Protecţia Mediului şi Dezvoltare Durabilă. In iunie 2001, U.E. a adoptat un document referitor la Strategia Europeană pentru Dezvoltare Durabilă; schematic, cele 4 dimensiuni principale ale durabilităţii sunt: durabilitatea mediului, capacitatea de a prezerva resursele naturale, menţinerea integrităţii ecosistemului pentru a evita afectarea elementelor de care depinde viaţa - prezervarea diversităţii biologice[4]; durabilitatea economică, capacitatea de a produce venituri şi locuri de muncă; eco-eficienţa economiei, adică utilizarea eficientă şi raţională a resurselor şi reducerea utilizării resurselor neregenerabile; durabilitatea socială, capacitatea de a garanta condiţii oamenilor pentru bunăstare şi şanse (siguranţă, sănătate, educaţie, etc.), distribuite echitabil; durabilitate instituţională, capacitatea de a asigura condiţii de stabilitate, democraţie, participare, informare, formare şi justiţie.

Rolul Consiliului Uniunii Europene

Consiliul U.E.[5], în Strategia de Dezvoltare Durabilă a UE revizuită, identifică următoarele obiective principale: protecţia mediului, protejarea capacităţii Pământului de a menţine viaţa în toată diversitatea ei, respectarea limitelor resurselor naturale ale planetei şi asigurarea unui înalt nivel de protecţie şi îmbunătăţire a calităţii mediului; prevenirea şi reducerea poluării mediului şi promovarea producţiei şi consumului durabile, pentru a determina distrugerea legăturii dintre creşterea economică şi degradarea mediului; echitate şi coeziune socială, promovarea unei societăţi democratice, sigure şi juste care ţine cont de incluziunea socială şi de principiile unei vieţi sănătoase, în ceea ce priveşte drepturile fundamentale şi diversitatea culturală, care să creeze egalizarea de şanse şi să combată

discriminarea în toate formele ei; prosperitatea economică, promovarea unei economii prospere, inovative, riguroase, competitive şi eco-eficiente, care furnizează standarde înalte de viaţă şi oportunităţi de angajare deplină şi de înaltă calitate pe tot cuprinsul UE; respectarea angajamentelor internaţionale, stimularea înfiinţării instituţiilor democratice şi apărarea stabilităţii acestora în lume, având la bază pacea, securitatea şi libertatea; promovarea activă a dezvoltării durabile la nivel mondial şi asigurarea că politicile interne şi externe ale UE sunt în acord cu dezvoltarea durabilă globală şi cu angajamentele internaţionale ale UE.

Avize ale Comitetului Economic şi Social European

Comitetul Economic şi Social European, în Avizul privind promovarea producţiei şi consumului durabil în UE[6], arată că unul dintre motivele impactului redus pe care l-au avut până în prezent politicile privind consumul şi producţia durabilă (CPD) constă în faptul că, deşi conceptul de durabilitate este bine integrat în Strategia Europa 2020, în aplicarea practică a politicilor el este adeseori lăsat deoparte. Mai mult, în modelul economic actual, obiectivul principal rămâne creşterea economică şi încurajarea consumului, iar performanţa globală este evaluată pe baza PIB-ului. De aceea, o tranziţie către CPD ar necesita o dezbatere deschisă şi transparentă, pe tema unui model economic autoîntreţinut, ale cărui performanţe ar fi evaluate cu ajutorul unor indicatori „dincolo de PIB", care să măsoare amprenta ecologică, starea de bine individuală şi socială şi prosperitatea; de aici şi ideea unui forum privind consumul durabil, care ar contribui la studierea valorilor subiacente unei economii durabile şi a factorilor care îi împiedică pe cetăţeni să opteze pentru modele de consum durabile şi a experienţelor acumulate în materie de moduri de viaţă cu impact redus asupra mediului[7]. Asocierea societăţii civile la nivel mondial, naţional şi local este crucială pentru asigurarea unei tranziţii reuşite către o economie ecologică şi durabilă. O astfel de tranziţie nu va avea sorţi de izbândă decât dacă întreprinderile, consumatorii şi lucrătorii percep CPD ca pe o oportunitate şi un obiectiv dezirabile; la toate nivelurile ar trebui instituite sisteme corespunzătoare de dialog şi de participare democratică[8].

Odată cu iniţiativa sa emblematică şi cu *Foaia de parcurs către o Europă eficientă din punct de vedere al utilizării resurselor[9],* Comisia a făcut din promovarea unei utilizări eficiente a resurselor, o chestiune de prim ordin pentru economiile europene. Punerea în aplicare a Foii de parcurs este cuprinsă în Strategia Europa 2020 şi în semestrul european, prin urmare s-ar impune revizuirea planului de acţiune pentru un consum şi o producţie durabile să aibă loc în strânsă legătură cu punerea în aplicare a Foii de parcurs şi a celui de-al 7-lea Program de acţiune pentru mediu[10], astfel încât politicile privind CPD să poată beneficia de creşterea importanţei acordate în plan politic utilizării eficiente a resurselor şi de cadrul de monitorizare al semestrului european. Obiectivele şi sistemele de monitorizare în materie de CPD s-ar putea întemeia pe adăugarea anumitor indicatori ai CPD la indicatorii privind utilizarea eficientă a resurselor. Date fiind caracterul transversal al politicilor în favoarea CPD şi numeroasele aspecte de care trebuie să se ţină seama, trebuie instituite sau mobilizate o serie întreagă de instrumente politice, la diferite niveluri, astfel încât modelele de producţie şi de consum să evolueze către durabilitate. Instrumentele predilecte ar trebui să combine măsuri de reglementare şi măsuri voluntare, în special măsuri de reglementare care să vizeze eliminarea progresivă a produselor nedurabile, instrumente dedicate unei politici fiscale mai echitabile, promovarea achiziţiilor publice ecologice, eliminarea treptată a subvenţiilor care nu ţin seama de efectele negative asupra mediului, susţinerea cercetării şi a ecoinovării, internalizarea costurilor de mediu, alte stimulente bazate de piaţă şi o participare activă la procesul de tranziţie din partea consumatorilor şi a lucrătorilor[11]. Instrumentele utilizate în cadrul CPD sunt în mare măsură voluntare şi se bazează pe informaţii (eticheta ecologică, sistemul comunitar de management de mediu şi audit – EMAS, campanii de sensibilizare a consumatorilor etc.). Recursul întreprinderilor[12] şi consumatorilor la aceste instrumente este redus, limitat la anumite sectoare şi grupuri sociale, şi nu va fi intensificat cu

uşurinţă dacă se perseverează pe această cale; de aceea se vorbeşte tot mai des despre etica în afaceri care înglobează şi răspunderea environmentală de mediu a întreprinderilor[13]. Majoritatea efectelor nefaste asupra mediului sunt generate de consumul de produse alimentare şi de băuturi, precum şi de locuinţe, de infrastructuri şi de mobilitate, la care se adaugă producţia de energie[14] şi cea industrială, prin urmare, viitoarele politici privind CPD ar trebui să se axeze pe toate aceste diferite domenii. Dat fiind că impactul ridicat asupra mediului al consumului de produse alimentare şi băuturi este strâns legat de sectorul agricol, politicile în acest domeniu, trebuie să fie strâns legate de cele în favoarea unei agriculturi durabile care presupune utilizarea raţională a materiilor prime naturale, sprijinirea exploataţiilor biologice şi un sector agroalimentar care să garanteze aprovizionarea consumatorilor intermediari şi finali cu alimente sănătoase şi nepoluate[15]. CESE consideră că elementul-cheie pentru o agricultură durabilă constă în menţinerea unei producţii ecologice de alimente, distribuită pe întreg teritoriul, suficientă cantitativ, de înaltă calitate şi diferenţiată pe regiuni, care să protejeze şi să îngrijească zonele rurale, să conserve diversitatea şi caracteristicile specifice ale produselor şi să promoveze peisajele culturale europene, diverse şi bogate în specii, şi zonele rurale[16].

Pentru a încuraja producătorii să îmbunătăţească performanţele de mediu ale produselor lor de-a lungul ciclului de viaţă, ar trebui recunoscut principiul responsabilităţii extinse a producătorilor, aşa cum se regăseşte în unele acte legislative[17], ca un principiu general, care stă la baza responsabilităţii juridice a întreprinderilor. Pentru a se putea evolua către produse durabile, trebuie promovată o dublă abordare, cercetarea privind produsele care respectă mediul înconjurător şi dezvoltarea lor trebuie promovată prin finanţare publică şi prin adoptarea unor măsuri de stimulare adecvate, în favoarea inovării, pe de altă parte, ar trebui să se recurgă la instrumente de reglementare, precum Directiva privind proiectarea ecologică, pentru eliminarea treptată a produselor nedurabile. În acest scop, domeniul de aplicare a directivei trebuie extins iar punerea sa în aplicare urgentată. Dacă dorim ca întreprinderile şi consumatorii să evolueze către mai multă durabilitate, este de o importanţă crucială menţinerea transparenţei privind performanţele de mediu ale produselor şi serviciilor. Propunerea Comisiei, formulată în cadrul consultării asupra politicilor privind CPD, de a se utiliza în acest scop metodologia care permite stabilirea amprentei ecologice a produselor pare să constituie o abordare adecvată. Va trebui însă ca şi alte instrumente să vină în completarea ei (criterii sociale altele decât PIB, de exemplu), pentru o mai bună comunicare a informaţiilor privind durabilitatea de-a lungul lanţului de aprovizionare. Trebuie promovate alte modele comerciale pentru a deplasa accentul pus în prezent pe fluxurile de materiale către crearea de valoare şi de stare de bine, preferând de exemplu leasingul de bunuri în locul achiziţionării, programele de folosire în comun a autovehiculelor personale şi conceptele logistice vizând reducerea traseelor de mers „în gol” ale camioanelor, prin cooperarea dintre întreprinderi.

Politicile în favoarea CPD trebuie să ţină cont de faptul că alegerile durabile ale consumatorilor necesită disponibilitatea pe piaţă a produselor şi serviciilor durabile la preţuri accesibile, o informare clară şi fiabilă a consumatorului şi stimulente economice corespunzătoare. Mai concret, s-ar cuveni luate măsuri de îmbunătăţire a informării consumatorilor şi de evitare a informării confuze şi a practicilor de marketing înşelătoare referitoare la efectele nedăunătoare pe care le au produsele asupra mediului. CESE subliniază importanţa programelor educaţionale - care ar trebui să vizeze nu doar şcolile şi tinerii, care, de bună seamă, sunt importanţi, ci să se adreseze tuturor cetăţenilor, indiferent de vârsta şi condiţia lor socială, acordând o atenţie specială inegalităţilor cumulate în ceea ce priveşte riscurile şi daunele aduse mediului - pentru a se ajunge cu adevărat la adoptarea unor comportamente durabile[18]. Măsurile de promovare a CPD menţionate anterior pot fi consolidate dacă întreprinderile şi consumatorii sunt încurajaţi să adopte comportamente durabile prin măsuri de stimulare economică care, după cum se ştie, nu se reflectă numai în

preţurile pieţei. Politicile privind CPD trebuie aşadar, să fie însoţite de o ecologizare a sistemului fiscal care s-ar traduce prin adoptarea unor stimulente economice menite să repartizeze în mod echitabil efortul aferent tranziţiei între marile întreprinderi şi IMM-uri, precum şi între cetăţeni, întreprinderi şi consumatori şi prin eliminarea treptată a subvenţiilor care dăunează mediului. Cu toate acestea, eforturile depuse vor fi zadarnice dacă se pune problema de a sacrifica finanţarea modelului social european înlocuind-o cu o taxă nouă pe resursele neregenerabile cu privire la care nu avem nicio garanţie că va fi destinată ulterior finanţării protecţiei sociale. Ar fi un demers periculos, costisitor şi inutil. Dar, trecerea la o economie ecologică va fi durabilă dacă generează locuri de muncă aşa-numite *ecologice* şi dacă *ecologizează* locurile de muncă în procese de producţie care respectă mediul în mai mare măsură, aşa cum este cazul cu producţia de energie regenerabilă, cu transportul durabil şi cu locuinţele eficiente din punct de vedere energetic[19].

Concluzie

Temelie a întregii activităţi de protecţie a mediului la nivel european, principiile, printre care şi principiul dezvoltării durabile, sunt în cadrul Uniunii Europene, consacrate de tratatele bază ale acesteia şi dezvoltate în documente din dreptul derivat european. Pentru cei interesaţi, simpli cetăţeni dar şi organisme specializate, principiile de dreptul mediului constituie căi de atingere a ţelului dorit anume dezvoltarea durabilă care presupune dezvoltarea de astăzi realizată cu gândul la generaţiile viitoare.

Bibliografie

[1] Fr.Perroux, *Pour une philosophie de nouveau developpement*, PUF, Paris, 1981, p.49; P.Guillaumont, *Economie du developpment*, vol. 1, *Le sous - developpement*, PUF, Paris, 1985, p.44; G.Meir, *Leading issues in Economic Developpement*, Oxford University Press, New York, 1995, p.7-32; M.Todosia, *Doctrine economice contemporane*, Ed. Junimea, Iaşi, 1978, p.179-188; J.S.Hogendorn, *Economic Development*, Third Edition Harper Collins College Publishers, Inc. 1996, p.594.

[2] Ph.Billet, *L`environnement au secours de l`emploi,* Environnement et Développement Durable, n°3, 2010, LexisNexis, p. 4-7.

[3] Conform definiţiei date în Raportul Brundtland, 1987, intitulat "Viitorul nostru comun", care considera că economia mondială trebuie să accelereze creşterea economică în contextul respectării restricţiilor legate de mediul înconjurător, prin asigurarea unui control adecvat al tehnologiei şi al organizării sociale. Cu privire la ideea că dezvoltarea durabilă – ce presupune echilibrul dintre economic, social şi juridic, aşezat pe *principiul integrării* – este, fără îndoială o idee generoasă, dar instabilă, prin natură care nu v-a rezista multă vreme imperativelor economice, a se vedea Ph.Billet, *L`environnement et la démocraie participative sacrifiés sur l`autel de la reliance*, Environnement- Revue Mensuelle Lexisnexis Jurisclasseur- janvier 2009, p.1-2.

[4] Ph.Billet, *Biodiversité: chronique d`un échec annoncé*, Environnement et Développement Durable, n°5, 2010, LexisNexis, p. 6-8.

[5] Bruxelles, 26 iunie 2006 10117/06. *Dezvoltarea durabilă* înseamnă satisfacerea necesităţilor generaţiilor prezente, fără a compromite capacitatea generaţiilor viitoare de a-si satisface propriile necesităţi. Acesta este un obiectiv general al U.E. stipulat în Tratat şi care guvernează toate politicile şi activităţile Uniunii. El se referă la menţinerea capacităţii Pământului de a susţine viaţa în toată diversitatea ei şi este fundamentată pe principiul democraţiei, egalităţii dintre sexe, solidaritate, respectul faţă de lege şi faţă de drepturile fundamentale, inclusiv libertatea şi egalitatea de sanse pentru toţi. Acesta îşi propune îmbunătăţirea continuă a calităţii vieţii şi a bunăstării pe Pământ, atât pentru generaţiile

prezente, cât şi pentru cele viitoare. In acest scop trebuie promovată o economie dinamică, care să asigure locuri de muncă şi un înalt nivel de educaţie, ocrotirea sănătăţii, coeziune socială şi teritorială şi protecţia mediului, într-o lume sigură, care respectă diversitatea culturală.

[6] J.O.U.E. C 191/6, 29.6.2012.

[7] Avizul CESE privind *construirea unei economii durabile prin transformarea modelului nostru de consum*, raportor: J.O.U.E. C 44, 11.2.2011, p. 57.

[8] J.O.U.E. C 44, 11.2.2011, p. 57.

[9] COM/2011/0571 şi Avizul CESE privind *foaia de parcurs către o Europă eficientă din punctul de vedere al utilizării resurselor*.

[10] Avizul CESE privind *Cel de-al şaptelea Program de acţiune pentru mediu (PAM) şi monitorizarea celui de-al şaselea PAM.*

[11] Avizul CESE *privind poziţia CESE în contextul pregătirii Conferinţei Organizaţiei Naţiunilor Unite privind dezvoltarea durabilă (Rio+20)* J.O.U.E. C 143, 22.05.2012, p. 39

[12] Fr.G.Trébulle, *Entreprise et développement durable (1-re partie),* Environnement- Revue Mensuelle Lexisnexis Jurisclasseur-août-septembre 2008, p.15-25; Fr.G.Trébulle, *Entreprise et développement durable (2-e partie),* Environnement- Revue Mensuelle Lexisnexis Jurisclasseur- octobre 2009, p.13-21.

[13] R.Family, A.S.Barthez, *Responsabilité environnementale des entreprises*, Environnement et Développement Durable, n°6, 2009, LexisNexis, p. 8-28.

[14] G.de Rubercy, *Sécurisation des actifs dédiés au financement du démantèlement des installations nucléaires: questions nouvelles et propositions,* Environnement et Développement Durable, n°3, 2010, LexisNexis, p. 6-8.

[15] J.de Malafosse, *Le concept d`écoconditionnalité*, Environnement et Développement Durable, n°3, 2010, LexisNexis, p. 3,4. Autorul subliniază nu doar antagonismul dintre interesele agriculturii productiviste şi cele ale naturii, ci şi cazurile din ce în ce mai multe, de maladii profesionale ale agricultorilor – se aminteşte, pentru exemplificare, cazul unui agricultor intoxicat cu ierbicid Monsanto.

[16] Avizul CESE privind *Rio +20: către economia ecologică şi o mai bună guvernanţă*. J.O.U.E. C 376, 22.12.2011, p.102-109.

[17] În dreptul intern Legea 211/2011 privind regimul deşeurilor, în *Art. 12 Răspunderea extinsă a producătorului* dispune: (1) „În vederea prevenirii, reutilizării, reciclării şi a altor tipuri de valorificare a deşeurilor, autoritatea publică centrală pentru protecţia mediului promovează sau, după caz, propune măsuri cu caracter legislativ ori nelegislativ prin care producătorul produsului, persoana fizică autorizată sau persoana juridică ce, cu titlu profesional, proiectează, produce, prelucrează, tratează, vinde ori importă produse este supus unui regim de răspundere extinsă a producătorului. (2) Măsurile prevăzute la alin. (1) includ, fără a se limita la acestea, următoarele: a) încurajarea adoptării, încă din faza de proiectare a produselor, a unor soluţii care să reducă impactul asupra mediului şi generarea de deşeuri în procesul de fabricaţie şi pe perioada de utilizare a produselor şi care să asigure respectarea prevederilor art. 4 alin. (1)-(3), atunci când acestea devin deşeuri; b) încurajarea producţiei şi comercializării de produse cu utilizări multiple, durabile din punct de vedere tehnic şi care, după ce devin deşeuri, pot fi valorificate în mod corespunzător şi a căror eliminare este compatibilă cu principiile de protecţie a mediului; c) acceptarea produselor returnate şi a deşeurilor rezultate după ce produsele nu mai sunt folosite şi asigurarea gestionării ulterioare a acestora fără a crea prejudicii asupra mediului sau sănătăţii populaţiei, precum şi asumarea răspunderii financiare; d) punerea la dispoziţia publicului a informaţiilor disponibile cu privire la caracterul reutilizabil şi reciclabil al produselor”. **(**M. Of. nr. 837 din 25 noiembrie 2011).

[18] De aceea s-ar impune un echilibru între dialog şi eficacitate pentru o *democraţie a apei, a naturii*. Ph.Billet, *Gestion durable de l`eau: les mauvais comptes défaits*, Environnement et Développement Durable, n°4, 2010, LexisNexis, p. 3-4.

[19] Avizul C.E.S.E privind *promovarea locurilor de muncă ecologice şi durabile în cadrul pachetului energie/climă al UE*. J.O.U.E. C 44 of 11.2.2011, p. 110.

"THE NEW SENTIMENTAL EDUCATION" OR THE DARK PEDAGOGY OF THE COMMUNIST SECURITY

Emanuela Ilie
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Taking into account Pierre Bourdieu's reading of Gustave Flaubert's "Sentimental Education" (from "The Rules of Art"), our paper offers an analysis of one of the most intriguing Romanian novels centered on the communist regime's psychological effects on the intellectuals: "The New Sentimental Education", written by Constantin Pricop, former Professor of Romanian literature at the "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi. More than his own biography, the literary historian's areas of expertise – in particular, "the seduction of the ideologies", exerted not only in all sectors of everyday life, but also in the literary and critic fields –, helped him increase the novelist perspective, in order to propose an original, postmodern "sentimental education", focused on the dark pedagogy of the Communist "Security", as well as the survival solutions, yet possible for the intellectuals in the dark years of the communist Romania.

Keywords: "The New Sentimental Education", Constantin Pricop, postmodern novel, communist ideology, sociological perspective

Într-o pagină memorabilă despre *Suveranitatea* negativă a comunismului, Georges Bataille definea cu exactitate produsul regimului totalitar, omul nou, ca „un soi de om deposedat, care nu-şi mai acordă dreptul de a trăi, decât eventual pentru a nega fiinţa sa cea mai profundă, eclipsându-se la cel mai mic semn de alarmă"[1]. Din raţiunile cunoscute, tocmai acest proces, funciar tragic, de anihilare sau-deposedare a interiorităţii umane celei mai profunde – care a funcţionat, din păcate, în cazul atâtor şi atâtor indivizi, captivi în plasa unei realităţi socio-politice deformate ideologic – nu a putut fi reprezentat transparent, în câmpurile diferitelor arte, dar şi discipline socio-umane, decât după căderea regimurilor dictatoriale de semn roşu. Fapt demonstrabil, firește, şi la noi: abia după 1990, literatura (şi nu numai ea) s-a putut cu adevărat des-povăra de rigorile ştiute sau de habitusurile necesare supravieţuirii ficţionale, recunoscând, în fine tranşant, impactul devastator al sinistrelor realităţi exterioare asupra individului şi fragilei sale intimităţi. La început timid, apoi din ce în ce mai decis, creatorii de ficţiune literară sau cinematografică, dar şi reprezentanţii artelor frumoase[2] au investigat modurile în care individul obişnuit a suportat presiunile ideologiei deformatoare. Iarăşi firesc, în timp, odată cu înmulţirea (şi confruntarea fertilă) a perspectivelor şi unghiurilor de percepţie, odată cu eliberarea sau măcar atenuarea prejudecăţilor şi a idiosincraziilor, reflecţia – mediată artistic – asupra efectelor de adâncime ale comunismului a câştigat un plus de acuitate, fără a-şi pierde neapărat din prospeţime. Efectul pare garantat mai ales în cazul unor autori care se pun în slujba ficţiunii abia după ce au explorat aceeaşi tematică apelând la competenţe aşa-zicând ştiinţifice (să ne gândim doar la prozatorii de

[1] Georges Bataille, *Suveranitatea*, traducere şi postfaţă de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004.
[2] Îi includem fără nicio rezervă în această categorie şi pe artiştii din alte zone de manifestare a creativităţii. Numai în spaţiul expoziţional ieşean, spre exemplu, s-au remarcat în ultimii ani mai multe nume de sculptori sau pictori interesaţi de reprezentarea temelor Memoriei trecutului comunist – subsumate, într-o formă sau alta, influenţei ideologicului asupra identităţii noastre etnice. Dintre aceştia, ne-au reţinut în mod special atenţia Bogdan Marcu (autorul provocatorului proiect *US AND THEM*, prezentat publicului ieşean în vara lui 2014), Raluca Hreniuc şi Leonard Curpăn (realizatorii incisivului ansamblu *STAI CALM, GÂNDIM NOI ŞI PENTRU TINE,* expus în toamna aceluiaşi an).

formaţie sociologi sau politologi). *Pare* garantat, pentru că, o ştim prea bine, succesul la public al unei asemenea ficţiuni, chiar şi atunci când poartă marca imponderabilei numite talent autentic, e adesea condiţionat de cu totul alţi factori decât ... reputaţia academică a autorului ei. Ba uneori, dacă e să o recunoaştem cu totul, aceasta din urmă sună mai degrabă a motiv de suspiciune decât a atu...

Or, din perspectiva potenţialilor cititori ai romanului *Noua educaţie sentimentală* (Editura Alfa, Iaşi, 2015), numele scriitorului care îl semnează e un garant al acesteia din urmă. Absolvenţii Filologiei ieşene din ultimele decenii şi foştii colegi îl asociază pe Constantin Pricop cu profesorul sobru, specializat îndeosebi în critica literară şi literatura română postbelică, autor al unor cărţi de critică şi istorie literară cu impact în mediul universitar: *Marginea şi centrul*, Cartea Românească, 1990; *Seducţia ideologiilor şi luciditatea criticii. Privire asupra criticii literare româneşti din perioada interbelică*, Integral, 1999; *Literatura şi tranziţia*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2000; *Literatura română postbelică*, vol. 1, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2005; *Începuturile literaturii române. Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu*, Editura Universităţii „AL. I Cuza", 2012. Iată însă că, surprinzător, după ce şi-a considerat încheiată cariera, altminteri echilibrată, de profesor universitar (şi i-a pus punct, în treacăt fie spus, cu o seninătate de invidiat şi în general de negăsit pe meleaguri academice...), Constantin Pricop şi-a reluat cu acelaşi tonus activitatea literară. Şi-a reluat e un fel de a spune, pentru că singurul op de gen, placheta de versuri *Viaţa fără sentimente*, editată la Cartea Românească, îi apăruse în 1982. Aşa încât putem vorbi practic de un nou debut literar: acela al romancierului Constantin Pricop, care nu se sfieşte să atace, de data aceasta cu mijloacele ficţionalului, problematica spinoasă pe care o anunţam în deschidere.

Sub un titlu care trimite nu atât la romanul lui Gustave Flaubert, cât la interpretarea ingenioasă pe care i-o face Pierre Bourdieu[3] „dublului" romancierului francez, *Noua educaţie sentimentală* ascunde, trebuie recunoscut de la început, o ficţiune pluristratificată. Pe care nu o pot degusta cu adevărat decât cititorii obişnuiţi cu strategiile prozei postmoderne. Căci povestea – cu vădite interstiţii autobiografice – a iniţierii unui tânăr intelectual în complicatele resorturi ce pun în mişcare mecanismul societăţii totalitare nu e decât pretextul pentru un experiment scriptural care îl ţine tot timpul în alertă pe receptor. Cu atât mai mult cu cât structura spaţiului social în care se desfăşoară aventurile eroului de roman se întâmplă să coincidă, vorba sociologului francez, cu structura spaţiului social în care autorul însuşi este situat. Să nu uităm că, „dacă *Educaţia sentimentală* – poveste necesară a unui grup ale cărui elemente, unite printr-o combinatorie aproape sistematică, sunt supuse ansamblului de forţe de atracţie şi de respingere pe care le exercită asupra lor câmpul puterii – poate fi citită ca o istorie adevărată, este pentru că structura care organizează ficţiunea şi care se află la baza iluziei de realitate pe care aceasta o produce se disimulează, la fel ca în realitate, în spatele interacţiunilor dintre persoane, structurate de ea"[4].

Cu toate că, până la un punct, nodurile autobiografice[5] pot fi uşor desfăcute, destinul protagonistului se reface cu dificultate, căci romanul postmodern aglutinează, voit, episoade disparate, când „reproduse" din jurnalul sau carnetele sale de însemnări, când asumate de diverşi mandatari ai unei instanţe auctoriale preocupate nu atât de biografia „eroului", cât de privirea acesteia printr-o lentilă metatextuală. În felul ei, biografia celui urmărit, deşi ... *en*

[3] Pierre Bourdieu, *Regulile artei. Geneza şi structura câmpului literar*, Ediţia a II-a, Traducere din limba franceză de Laura Albulescu şi Bogdan Ghiu, Prefaţă de Mircea Martin, Editura Art, 2012.
[4] *Idem*, p. 40.
[5] In ciuda similitudinilor biografice flagrante (parcursul formator şi chiar socio-profesional al eroului seamănă izbitor cu acela al autorului; numeroase figuri, de prim plan ori de recuzită, din mediul universitar şi cel publicistic ieşean se pot recunoaşte destul de uşor în paginile cărţii etc.), *Noua educaţie sentimentală* nu se înscrie pe linia romanului românesc cu subiect/ de factură universitară (precum, bunăoară, *Bulevardul eroilor* de Andrei Bodiu sau *Teza de doctorat* a lui Caius Dobrescu). După cum se va vedea, interesul romancierului vizează reflecţia pe altfel de teme, mai degrabă sociologice.

miettes, până la anii deplinei maturizări şi edificări identitare, este, totuşi, exemplară. Adolescentul, apoi tânărul intelectual trebuie să se lupte cu neliniştile ori frustrările obişnuite (având adesea drept catalizator fie relaţiile tulburate cu reprezentanţii autorităţii de orice natură, fie formele de evaziune la care apelează, ca recul necesar), dar şi cu demonii specifici unei societăţi totalitare. Toate acestea îl obligă să se *angajeze*, fără voie, în jocurile tulburi ale unei vieţi sociale specifice. *Mutatis mutandis,* ceea ce i se întâmplă eroului *Educaţiei sentimentale*, Frédéric, i se întâmplă şi protagonistului *Noii educaţii sentimentale.* După cum bine observă sociologul francez, adolescenţa e „*un moment critic* într-un dublu sens. « A păşi în viaţă », cum se spune, înseamnă a accepta intrarea într-unul din jocurile sociale recunoscute social şi a angaja *investiţia* inaugurală, deopotrivă economică şi psihologică, implicată în participarea la *jocurile serioase* care alcătuiesc lumea socială”[6]. Explicaţia lui Bourdieu pentru eşecul, din acest punct de vedere, al eroului flaubertian („Frédéric nu izbuteşte să se investească în niciunul dintre jocurile artei sau ale banilor pe care i le propune lumea socială. Refuzând *illusio* ca iluzie unanim aprobată şi împărtăşită, deci ca *iluzie de realitate*, el se refugiază în *iluzia* adevărată, declarată ca atare, a cărei formă prin excelenţă o constituie iluzia romanescă în formele ei extreme (cazul lui Don Quijote sau al Emmei Bovary, de exemplu). « Păşirea în viaţă », ca pătrundere în iluzia de real garantată de întregul grup, nu funcţionează ca atare”[7]) poate fi discutată, cel puţin până la un punct, şi în cazul protagonistului *Noii educaţii sentimentale*. În ciuda indeciziilor specifice vârstei („adolescenţa este o perioadă grea şi în acelaşi timp hotărâtoare. Lumea îţi apare fără contururi precise, în lumini mişcătoare, e dificil să te fixezi pe ceva anume, lucrurile mai importante zboară parcă în toate părţile, propria fiinţă are o consistenţă schimbătoare”, ne recunoaşte şi unul dintre naratorii care îi ştiu biografia[8]), elevul de liceu înţelege repede că în orice ierarhie a vremii contează aproape exclusiv o altfel de valoare decât cea intelectuală, că reprezentanţii puterii se infiltrează şi conduc chiar acolo unde ar trebui să primeze o altfel de axiologie, că, altfel spus, în spatele *iluziei de real* pe care o garantează grupul se ascunde o logică obscură de aşezare şi manifestare a câmpurilor de forţă socio-politică: „*Disocierea dintre partid şi stat era o glumă – nu exista decât un partid care se substituia statului, în directă tradiţie stalinistă, dar formula îi plăcea, conţinea în ea o zeflemea clară pentru cine era în stare să o perceapă. În afară de partid nu mai era altceva, statul era un soi de plan inferior al partidului, condus la discreţie de acesta... Fiind coleg cu fii ai unor oameni cu funcţii a putut cunoaşte devreme care era structura socială, spre ce se îndreptau liniile de forţă. Disciplina (mai exact spus... supunerea...) era totală şi generalizată, n-au fost cunoscute împotriviri importante până la răsturnarea regimului...*”[9](subl. aut.) Aşa încât preferă la rândul lui să se refugieze prioritar in lecturile care în locul unei *iluzii de realitate* false şi prin urmare periculoase îi propun o *iluzie reală,* căci declarată/ certificată ca atare. Evident că studiul pasionat îi facilitează reuşita la examenele de bacalaureat şi admiterea la facultate. Nu are însă prea mult timp să se bucure de euforia intrării pe prima poziţie (fie şi *ex aequo* cu două viitoare colege). Proaspătul student la Filologie îşi confirmă destul de repede mai vechile bănuieli întunecate: are senzaţia şi ulterior confirmarea că e urmărit, înregistrat şi sancţionat în varii forme pentru că nu acceptă sistemul perfid de manipulare a indivizilor, şi în special a elitelor. Micile satisfacţii şi cu atât mai mult marile succese estudiantine (publicarea unor eseuri cu oarece impact în lumea culturală, premii la colocvii şi sesiuni de comunicări naţionale etc.) îl fac să intre în vizorul autorităţilor comuniste interesate să deţină, şi la sfârşitul anilor ’60 – începutul anilor ’70, controlul absolut asupra oricărei categorii sociale. Refuzul său încăpăţânat de a înţelege propunerile camuflate de a colabora marchează în tuşe din ce în ce mai groase incompatibilitatea dintre el

[6] Pierre Bourdieu, *op. cit*., p. 39.
[7] *Ibidem* .
[8] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 37.
[9] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 47.

şi ceilalţi (*recte*, pionii puterii). Şi în acest roman, „odată spaţiul polarizat al câmpului puterii determinat, jocul şi mizele lui îşi fac apariţia: incompatibilitatea dintre cele două extreme este totală şi nimeni nu poate să joace la ambele mese deodată decât cu riscul de a pierde totul voind să câştige totul”[10].

După absolvire, tânărului filolog i se solicită tranşant colaborarea cu securitatea; refuzând-o, nu se mai poate angaja, în ciuda performanţelor intelectuale, decât ca simplu corector în redacţia unei publicaţii provinciale, în timp ce alţi foşti colegi, inferiori lui sau chiar mediocri, ajung să ocupe funcţii importante, foarte bine plătite în lumea culturală (centrală sau provincială), şi îl supun la ani de umilinţe greu suportabile. Ceea ce, între altele, îl determină să fie atent la *angajarea* sau *neangajarea* celorlalţi. Postura de corector, ulterior redactor îi permite cel puţin să devină un observator sagace, un ecran lucid pe care se proiectează mizeriile alterităţii, sau, în termenii lui Denis de Rougemont, un fel de director de conştiinţă, opus cu totul celorlalţi.[11] Şi de această dată, i se confirmă, bineînţeles, faptul că e înconjurat de activişti şi (cripto)securişti unşi cu toate alifiile ideologice. Ca mulţi alţi intelectuali obligaţi de regim să îşi reprime ori să îşi reducă rolurile sociale, preferă neangajarea, conştient de faptul că „ei controlau totul şi ăsta era lucrul care îl îngrozea. Puterea de a duce la capăt acte de inginerie socială l-a făcut la un moment dat să renunţe la orice ambiţii de parvenire – şi asta într-un moment în care aşa ceva ar fi fost posibil, exact atunci când avusese un start fulminant. Ideea că totul era fals, că prin parvenire ar fi ajuns în poziţii care l-ar fi obligat, care l-ar fi făcut cu totul dependent, l-a determinat în cele din urmă să renunţe la ambiţii, să se dea, încet, la fund, să se izoleze şi să-şi caute un mediu vital în familie, în lecturi, în ceea ce scria – într-o zonă extrem de redusă, pe care avea pretenţia că o poate controla, în care nu puteau pătrunde mecanismele sociale. Altfel, acea forţă uriaşă a puterii, a securităţii, instrumentul principal al acesteia, putea să facă orice. Putea să-ţi violeze iubita sau nevasta, să-ţi înspăimânte copiii (asemenea cazuri au existat), în acele împrejurări puteau să te umilească, să te şantajeze, să te supună cu totul – iar atunci când inimaginabilele torturi s-ar fi oprit, nu mai aveai cum să dai înapoi, erai cu totul în mâinile lor...”[12]. Despre utilitatea acestui gen de reflecţie nu trebuie să mai amintim. Ne limităm la a observa, amar, câtă dreptate avea Denis de Rougemont constatând că „Diavolului trebuie să i se opună semantica, ştiinţa semnificaţiilor”...

Noua educaţie sentimentală urmăreşte însă mai mult decât sinuozităţile unui destin individual, fie el şi unul emblematic. Romanul amalgamează, voit, scene şi formule ţinând de naraţiunea psihologică, microrealistă şi distopică, jurnal de creaţie, dar şi eseuri pe diferite teme circumscrise problematicii identitare de ansamblu. Acest eclectism structural ar putea fi interpretat ca o reflectare a opoziţiei auctoriale tranşante faţă de uniformitatea susţinută prin intermediul „ingineriei sociale globale” şi implicit faţă de „adevărul unic”, contrafăcut, al Puterii comuniste. Pagini întregi din carte, atribuite unor naratori cu identitate incertă („L.”, „un narator”, „Cetăţeanul Gh. Behemot” etc.) sau livrate chiar ca eseuri literare, publicate în diferite reviste de cultură din ţară, glosează oricum pe teme subsumate ideologicului deformator. Semnificativ e şi faptul că în aceste eseuri fragmentate se apelează la diverse trucuri stilistice care permit relaţionarea cu un cititor implicat, simpatetic, de nu chiar iniţiat în privinţa diverselor forme de manipulare la care sunt supuşi indivizii într-un „circuit al mizeriei”, ante-, dar şi postdecembriste. Strategia naratorilor multipli care prezintă sau interpretează evenimente reprezentative pentru viaţa „eroului” are aceeaşi finalitate: aceea de a transforma practic romanul într-o dezbatere extinsă pe marginea impactului devastator în

[10] Pierre Bourdieu, *op. cit*., p. 40.
[11] „Odinioară, oamenii cereau directori de conştiinţă. Însă mizeria timpurilor noastre şi sentimentul de neputinţă pe care-l trăiesc oamenii în lumea noastră lipsită de măsură fac ca ei să ceară şi să-şi dea astăzi directori de inconştienţă colectivă.” (Denis de Rougemont, *Partea diavolului*, traducere Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, 2006, p. 53).
[12] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 147.

plan psihologic al ideologiei comuniste. Miză care transpare, spre exemplu, din micro-eseurile despre *Farmecul desuet al comunismului. Fiziologia cozii*, despre receptarea – dirijată, orientată, deviată – a unor tipuri de ficţiune, literară ori cinematografică, în diferitele etape ale comunismului (*Inima lui Danko pe Google*). Elocvente sunt şi notaţiile despre infiltrarea „organelor" în şcoli generale, licee şi universităţi, redacţiile revistelor şi asociaţiile culturale, fişele de diagnosticare a diverselor tipuri de turnătorie, cu efecte psihologice doar uneori devastatoare („unii turnau din convingere"; „alţii turnau din orgoliu"; „în sfârşit, alţii îşi vindeau prietenii, colegii şi cunoscuţii din invidie, pentru a parveni sau pentru bani"; dar abia „la sfârşit veneau cei din bolgia constrânşilor. Cei care aveau slăbiciuni, păcate, care nu se puteau expune, care prin dezvăluiri erau aruncaţi oprobiului public sau chiar ar fi intrat în domeniul penalului. Oameni chinuiţi de teamă, de remuşcare şi care trebuiau, li se părea, să facă acest târg sinistru pentru a se salva. Din beciurile securităţii se mai putea ieşi, dar din hăurile sufleteşti nu mai scăpa nimeni. În felul acesta organizaţia mobiliza cele mai diverse categorii de indivizi, animaţi de interese contradictorii, alimentând, până la urmă, ruşinea unui moment istoric pervers"[13]), strategiile de racolare, operaţiile de autocamuflare a colaboratorilor[14] etc. etc. A se vedea, apoi, în acelaşi context identitar tulbure, reflecţiile triste despre necesitatea, resimţită şi în timpul, şi după căderea comunismului de majoritatea românilor, de a-şi dezvolta o *a doua personalitate*: „Sub comunism, ne atrage atenţia principalul narator, dacă aveai o minimă inteligenţă, era aproape imposibil să nu-ţi construieşti o asemenea personalitate. În materie de transformare umană, aceasta era, probabil, cea mai mare « realizare » a comunismului. În public, oamenii se arătau altfel decât erau în realitate. Ascundeau ceea ce gândeau, erau ajutaţi să se prefacă, să nu scoată la suprafaţă adevăratele lor gânduri"[15]. Simptom specific, altfel spus, pentru ceea ce Czeslaw Milosz numea, cu o expresie celebră, „gândire captivă". În romanul profesorului ieşean se mai amintesc şi alte dovezi ale „vulnerabilităţii minţii în secolul douăzeci la seducţia exercitată de doctrine sociopolitice şi disponibilitatea sa de a accepta teroarea totalitară de dragul unei ipoteze"[16], ca să continuăm în linia eseistului polonez. Detaliată este mai ales *a doua conştiinţă*, stare patologică asemănătoare celei anterioare. Deşi, în aparenţă, funcţionează şi ea ca un mijloc vital de supravieţuire („conştiinţa care, spera el şi probabil şi alţii, îi salva adevărata conştiinţă"[17]), aceasta defineşte în esenţă un mod de viaţă distrofic, o *forma mentis* denaturată, specifică intelectualului obligat să supravieţuiască într-un sistem totalitar*:* „Joc al dedublării îngrozitor de obositor, despre care ştia că nu e tocmai cinstit, dar era singurul mijloc de apărare ... Dubla conştiinţă devenea problema majorităţii celor care au trăit sub comunism. Ea definea un mod de viaţă. Era un refugiu între două extreme – opoziţia făţişă (cum am văzut, transformată de putere, după '65, în cazuri penale) şi supunerea totală. Două poziţii fundamentale care erau, totuşi, greu de găsit în realitate... (Nu-i punea la socoteală pe protestatarii « cu susţinere », protejaţi din afară sau dinăuntru, care făceau, de fapt, politica susţinătorilor lor)"[18].

Criticul literar pasionat de seducţia ideologiilor şi discursurilor specifice acestora se recunoaşte însă foarte bine nu numai în astfel de pagini, ci şi în fragmentele care îmbină sociologia cu metaficţiunea, trecând pe nesimţite, spre exemplu, din analiza unui trăsături

[13] *Ibidem*, pp. 64-65.
[14].O lectură a romanului în oglindă/ în paralel cu studiile recente despre sinuoasele relaţii dintre intelectuali şi puterea comunistă (*Intelectualii în câmpul puterii,* de Mihai Dinu Gheorghiu, *Informatorul. Studiu asupra colaborării cu securitatea* de Mihai Albu, vol. colectiv *Intelectualii şi regimul comunist: istoriile unei relaţii* ş.a.) ar fi cu siguranţă profitabilă.
[15] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 91.
[16] Czeslaw Milosz, *Gândirea captivă*, Prefaţă de Vladimir Tismăneanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
[17] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 97.
[18] *Ibidem*, pp. 97-99.

etnice (precum caracterul tranzacţional românesc, văzut *via* Ralea[19]) şi contextualizarea ei precisă în analiza facerii şi transformării imediate a propriului text. Ingenioasă e utilizarea, în acest proces de continuă imbricare discursivă, a unor motive aşa-zicând canonice, prin intermediul cărora se glisează în permanenţă între teme culturale, sfere de influenţă (para)literară şi tipuri de scriitură. Evident că romancierul adaugă aproape de fiecare dată trenei semantice obişnuite un plus de semnificaţie în plan sociologic, ideologic sau cultural. A se vedea, spre exemplu, invocarea, în mai multe pagini a romanului, a unui motiv de pură extracţie realistă, de fiecare dată fasonat ideologic: „privirea aceea dură, puţin şireată şi aparent indiferentă a Cristului Pantocrator de la biserica mănăstirii Dafni de lângă Atena, căutând ceva în afara cadrului (...) Artă bizantină, faţă puternică, într-adevăr expresivă – nu moale, vagă, edulcorată... Autoritate – linişte – stabilitate. Efect sigur, prin orice modalitate – direct sau prin lucrarea inconştientă”[20].

La fel se întâmplă şi cu motivul paternităţii – folosit, cu cele mai bune efecte stilistice, în varii secvenţe ale cărţii: în mai multe pagini din jurnalul protagonistului, în observaţiile câtorva naratori heterodiegetici, dar şi în tulburătorul eseu *Sângele morţilor*. Imaginea tatălui, esenţială în text, se construieşte atent, în funcţie de tipul de scriitură şi miză a acestuia. Ea slujeşte mai întâi, firesc, configurării micii istorii, ea însăşi dramatică, aceea a familiei protagonistului. În acest caz, romancierul utilizează cu abilitate trucuri specifice diferitelor tipuri de construcţie narativă – spre exemplu, narativizarea fotografiei, transformată în eboşă identitară. Dintr-o simplă *relicvă*, dintr-un *fragment nepremeditat al lumii*, ca să folosim sintagmele Susanei Sontag[21], fotografia de familie devine astfel o *sinecdocă premeditată* a universului rememorat, un vehicul fundamental de semnificaţie sau, mai exact, de semnificaţii. Acelaşi sens imediat îl are, desigur, şi utilizarea fotografiei de familie în câteva pagini ale romanului lui Constantin Pricop. Fragment esenţial(izat) din istoria privată a unei familii, fotografia funcţionează, cum ştim, nu numai ca declanşator al unei veritabile arhive sentimentale; ci şi ca o mărturie – ce-i drept, miniaturizată, fracţionată etc., dar oricum semnificativă – a unui cod socio-politic, mentalitar, cultural. Ingenioasă e, din această perspectivă, utilizarea motivului fotografic în momentul recuperării episodului biografic cu cel mai mare impact psihologic asupra protagonistului: moartea neaşteptată a tatălui. Amintindu-şi fotografiile din timpul înmormântării, naratorul autodiegetic nu pierde ocazia de a prinde, în plasa ficţiunii, şi câteva ochiuri mentalitare: „Scena înmormântării a fost sinistră. Epuizaţi de veghe, de emoţiile negre, de nesomn, de nemâncare ne târam spre dealul cimitirului în urma unui camion pe care fusese fixat sicriul. Nu-mi amintesc decât fragmente disparate... Pozele pe care le-am făcut atunci le-am văzut abia peste vreo două decenii – apoi au dispărut din nou, probabil pentru totdeauna, după moartea mamei”. [Oricum, datorită acestora,] „ţin minte că ne aflam lângă groapa proaspăt săpată, nu-mi dădeam seama în ce parte a cimitirului, nici nu cunoşteam bine cimitirul, doar la câteva zile oficiale făcusem de gardă, ca pionier, la mormintele ostaşilor sovietici şi ale celor romani. Lângă groapă era o mare aglomeraţie, nu se făcea serviciu divin, erau comunişti, şi atunci, în 1970, nu se admitea aşa ceva, la capătul mormântului va fi pusă o lespede, în mulţime l-am văzut pe doctorul vecin cu noi, cel înalt, strâmb şi cu mâinile prea scurte, râzând cu nu ştiu cine, asta m-a rănit cumplit, m-am simţit şi mai singur, şi mai părăsit...”[22]

[19] Pe care universitarul ieşean o analizase, riguros, în *Seducţia ideologiilor şi luciditatea criticii. Privire asupra criticii literare româneşti din perioada interbelică* (Editura Integral, 1999).
[20] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 170.
[21] „Fotografiile sunt, desigur, artefacte. Dar şarmul lor constă şi în faptul că, într-o lume plină de relicve fotografice, par a avea un statut de obiecte găsite, fragmente nepremeditate ale lumii. Astfel, ele beneficiază, simultan, de prestigiul artei şi de magia realului. Sunt nori ai fanteziei şi bulgări de informaţie” (Susan Sontag, *Despre fotografie*, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, Editura Vellant, Bucureşti, 2014, p. 77).
[22] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., pp. 73-74.

Prin intermediul aceluiaşi motiv, al paternităţii, se permite, şi în alte secvenţe din *Noua educaţie sentimentală*, deplasarea atenţiei cititorului dinspre imaginarul privat înspre imaginarul public şi chiar înspre sfera culturalului. Clivajul motivului este anunţat doar la început. Prima însemnare diaristică se şi rotunjeşte, complicat, în jurul unor reflecţii pe marginea nevoii de protecţie paternă şi a „amputării" sumbre a acestei nevoi după moartea tatălui, pentru a se încheia cu transferul de semnificaţie în plan social. Pagina respectivă e de o rară sensibilitate şi conţine mai multe pasaje memorabile: „Unii erau conştienţi de amputare. Se resemnaseră. Mulţi au trecut la elaborări complicate, încurcate. Şi-au construit tatăl în ei, deveniseră şi fii şi tată, şi fiice şi tată. Îl purtau în ei. Ţinuta lor arăta cât de însemnat era tatăl. Mergeau de parcă ar fi vrut să-l protejeze, să nu-l strivească, să nu-l deranjeze măcar acolo, în interior. Pentru alţii era mai degrabă un rest, o prezenţă bicisnică – mersul lor arăta că ascund în ei o reeditare insignifiantă. În sfârşit, erau cei impunători prin ceea ce purtau în sufletele lor. Până şi tristeţea lor devenea impunătoare. Nevoia de tată, nevoia de a fi protejat, de a fi supravegheat, de a fi admonestat, de a fi pedepsit, de a avea un cer deasupra? Fiinţe crescute în umbra unei obsesii. Care devenea model de comportament social"[23].

În celelalte situaţii, intervenţiile pe acest subiect se transformă pe nesimţite fie în reflecţii despre mizele reale ale valorificării unei tradiţii culturale incomode sau paradoxale, fie în comentarii succinte despre fascinaţia irepresibilă a scrisului ca alteritate interioară cu funcţie integrativă: „Nu o dată am la trezire senzaţia că s-a întâmplat ceva, că am trecut prin nişte întâmplări formidabile – dar nu îmi amintesc nimic din vis. Persistă încă senzaţia de urgenţă. Altădată se întâmpla ca în mijlocul unei acţiuni o secvenţă străină să se insereze în lanţul logic, absorbindu-l, trăgându-l spre cu totul altceva, fără legătură cu ceea ce făceam. Fragmentul se contura, dar nu ştiam de unde venea, din ce împrejurare, din ce timp... Creierul reptilian lucra, trimitea semnale. Le acceptam aşa cum erau. Trebuie să fac ceva, să mă agăţ de ceva, să pornesc într-o anumită direcţie. Până una alta mi-am făcut ordine în paginile scrise de pe masă. Am păşit pe străzile pustii. Straturi după straturi de ectoplasme, aparţinând celor care trecuseră pe străzile acum pustii în sutele de ani de când oraşul există, acum siluete translucide, alcătuind valuri ieşind din trecut, topindu-se în prezent..." După cum am văzut, pandantul acestei retrageri nu este, totuşi, renunţarea la actul temerar al reflecţiei socio-politice, opţiunea scripturală având încă de la început o miză identitară macro-. În *Educaţia sentimentală*, „Totul conduce spre spre ideea că travaliul scrisului (« chinurile stilului », atât de des evocate de Flaubert) urmăreşte mai presus de orice dobândirea controlului asupra efectelor necontrolate ale ambivalenţei relaţiei faţă de cei care gravitează în câmpul puterii".[24] În *Noua educaţie sentimentală*, vocile diferiţilor naratori ne confirmă faptul că retragerea lucidă a personajului într-o intimitate protectoare înseamnă dobândirea aceluiaşi control. Mai mult, că ea ţine de o veritabilă strategie a revoltei unui veritabil aristocrat al spiritului: „În fond renunţase singur – probabil că n-au mai făcut mulţi aşa... – la posibilitatea creşterii într-un mediu care l-ar fi prins definitiv, ca pe o muscă în smântână, care nu se mai poate mişca. Da, multe promisiuni s-au risipit dintr-un motiv sau altul, dar nimeni nu ştia de fapt că el se maschează în cenuşiu, în condiţia lui socială medie – care i s-a părut întotdeauna suficientă modului său de existenţă. O eminenţă cenuşie, îmbrăcată în cenuşiu, cu o prezenţă cenuşie, care nu trebuia cu niciun chip să se afle în prim-plan – el voia să fie costumat astfel pentru că astfel pricepuse că putea îmbrăca haina luptei cu securitatea – o luptă pe care n-au dat-o mulţi... I se părea o *aventură majoră, dusă în singurătate* – cum nu erau în stare să ducă vreo luptă conaţionalii săi, identificaţi pe bună dreptate de Rădulescu-Motru cu un popor turmă..." (subl. mea, E.I.)[25]

[23] *Ibidem*, p. 7.
[24] Pierre Bourdieu, *op. cit*., p. 62.
[25] Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, ed. cit., p. 147.

În ansamblu, romanul *Noua educaţie sentimentală*, complicat inter- şi metatextual, poate fi interpretat, s-a văzut mai sus, ca o curajoasă meditaţie polifonică despre pedagogia întunecată a Securităţii. O Securitate echivalată cu răul absolut, sau, ca să folosim sintagma celebră a lui Denis de Rougemont, cu însăşi *Partea diavolului*. Pe porţiuni semnificative, totuşi, el alunecă într-o sensibilă confesiune pe tema valenţelor taumaturgice ale scrisului care a ştiut cum şi a reuşit să i se opună. Devenind într-adevăr, ca în atâtea alte circumstanţe dramatice ale istoriei, o *aventură majoră, dusă în singurătate*...

BIBLIOGRAPHY

Constantin Pricop, *Noua educaţie sentimentală*, Editura Alfa, Iaşi, 2015;
Constantin Pricop, *Marginea şi centrul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990;
Constantin Pricop, *Literatura şi tranziţia*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2000;

Bataille, Georges, *Partea blestemată, Eseu de economie generală*, traducere şi postfaţă de Bogdan Ghiu, cu un cuvânt înainte de Luca Piţu, Editura Institutul European, Iaşi, 1994;

Bataille, Georges, *Suveranitatea*, traducere şi postfaţă de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004;

Bourdieu, Pierre, *Regulile artei*, Ediţia a II-a, traducere din limba franceză de Laura Albulescu şi Bogdan Ghiu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Art, Bucureşti, 2012;

Ilie, Emanuela, „Noua educaţie sentimentală şi seducţiile ideologicului", în „Astra", nr. 2-4/ 2015, pp. 24-25;

Milosz, Czeslaw, *Gândirea captivă*, Prefaţă de Vladimir Tismăneanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008;

Rougemont, Denis De, *Partea diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006;

Sontag, Susan, *Despre fotografie*, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, Editura Vellant, Bucureşti, 2014.

.

LINGUISTIC CONCEPTS IN TERMINOLOGY. MEDICAL TERMS IN CONTEXT

Simona Nicoleta Staicu
Assist. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: Our research study started from the hypothesis that between the concept-terms, the lexeme-terms and the word, under the aspect of expressed substance, there is no fundamental difference, no obvious polarity, but a manifested continuity regarding the meaning of the term-word and the sense of the precise lexeme in the language. Therefore, the possibility, frequently encountered that an ignorant in the medical field would understand, most of the terms, coming from the common language, is not explained, just like we also do not exclude the fact that the reception of the medical message would be completely erroneous in persons with less training in the reference field. Focusing on medical terms in context, we have to admit the existence of specific terms bearing various degrees of specialisation: strict specialty terms, or concept-terms, as reflections of the respective reference concepts in the medical field, and the lexeme-terms, as projections of certain wider-spectre notions, also proper to lexical elements in the common language.

Keywords: terminology, medical language, polysemy, concept-term, lexeme-term.

1.1. Termen/ Terminologie. Repere teoretice

În zilele noastre marile progrese înregistrate în domeniul tehnicii, ştiinţei, culturii sau artei au repercusiuni directe asupra vocabularului oricărei limbi, determinând apariţia unor cuvinte noi în limbajele de specialitate. Cu toate acestea însă, nu putem defini un cuvânt nou ca fiind termen, aşa cum nu orice listă de cuvinte specializate poate forma un sistem terminologic.

Un studiu lingvistic asupra terminologiei medicale nu poate fi realizat fără o prezentare succintă a problematicii noţiunilor de „termen" şi „terminologie", a căror definire continuă să reprezinte o preocupare a cercetării terminologice şi cărora în ultimele decenii le-au fost consacrate numeroase studii şi articole (Vascenco 1975, Coteanu 1990, V. Nistor 1993, Bidu-Vrănceanu 2000, 2007, Cabré 2000, 2003 ş.a.).

În DSL (*Dicţionarul de Ştiinţe ale Limbii*) **terminologia** este definită ca „limbaj/ limbă specializat/ă sau subsistem lingvistic care utilizează o terminologie şi alte mijloace lingvistice sau non-lingvistice, într-o comunicare de specialitate lipsită de ambiguitate", ceea ce explică echivalarea terminologiei cu limbajul de specialitate sau profesional (Vascenco 1975: 29).

Terminologia este parte a fondului lexical al oricărei limbi, care se dezvoltă cel mai activ şi care reflectă schimbările, progresul din ştiinţă şi din societate. Fără cercetarea modificărilor survenite în terminologie nu se poate înţelege corect, nu se pot determina integral legităţile dezvoltării limbii în complexitatea ei. Orice ramură a ştiinţei sau a tehnicii se dezvoltă sprijinindu-se pe un sistem noţional stabilit şi fixat prin termeni. Actualitatea şi importanţa cercetării terminologiei se observă clar în ultimele decenii. Explozia terminologică s-a declanşat în urma deschiderii informaţionale fără precedent, care a transpus descoperirile ştiinţifice în practica serviciilor din toate domeniile de activitate. Astfel, în termen se regăsesc

legăturile puternice dintre limbă şi ştiinţă; el este mijloc al organizării, sistematizării şi transmiterii cunoştinţelor.

Cuvântul **terminologie** este un termen internaţional având ca etimon lat. *terminus* (limită, delimitare, graniţă) şi gr. *logos* (ştiinţă). Majoritatea limbilor europene (fr. *terminologie,* engl. *terminology,* rus. *terminologija*) folosesc acest cuvânt pentru a denumi ştiinţa care se ocupă de studierea termenilor sau pentru a desemna totalitatea termenilor din diverse domenii ale ştiinţei sau tehnicii.

Văzută în literatura de specialitate ca o componentă cu două funcţii primordiale, atât ca disciplină, cât şi domeniu de cercetare, terminologia joacă un rol esenţial în facilitarea şi accelerarea comunicării ştiinţifice. Caracterul de cod restrictiv, relativ închis, pe care îl au terminologiile este admis de cercetătorii domeniului, cu precizarea că, există un schimb permanent de termeni care migrează, fie cuvinte din aceste limbaje specializate spre limbajul uzual, fie din lexicul comun către anumite terminologii (Coteanu 1990: 95-99).

În opinia lui Depecker (2002: 63) limbajul specializat este o parte integrată a limbajului general sau o continuare a acestuia. Nu există bariere tranşante între limbajul general şi cel specializat, ci dimpotrivă se sesizează o fluctuaţie permanentă în ambele direcţii, o continuă îmbogăţire şi inovaţie la nivelul limbii.

Cuvântul terminologie este, de fapt, o unitate lexicală cu mai multe sensuri. Majoritatea lingviştilor îi atribuie, de regulă, trei accepţii: a) *limbaj specializat* care contribuie la comunicarea precisă, non-ambiguă a cunoştinţelor într-un anumit domeniu de specialitate; b) corpusul de *termeni* dintr-un domeniu, caracterizaţi prin univocitate, non-ambiguitate şi relaţii lexico-semantice proprii; c) ştiinţă interdisciplinară care realizează o ierarhizare a conceptelor şi analizează problemele „codajului lingvistic şi non-lingvistic" (Bidu-Vrănceanu 2000: 64 ; 2007: 19).

Alături de sensul primar, unii autori menţionează, de asemenea, şi produsul activităţii terminologice (de exemplu, dicţionarul medical, care cuprinde vocabularul medical).

Terminologia, în sens general, este definită ca „acel câmp al investigaţiei ştiinţifice interdisciplinare al cărui obiect de studiu sunt cuvintele specializate ce apar într-o limbă naturală şi care aparţin unui domeniu specific al uzajului" (Cabré 1999: 32).

Specialiştii români ai domeniului o definesc ca pe un sistem de cuvinte şi îmbinări ale acestora care fac referire la un anumit domeniu al cunoaşterii (M. Nistor 2005: 99). Fiind o ştiinţă de actualitate, supusă în permananţă schimbării şi inovaţiei, terminologia face referire la modalităţile de interpretare a sensurilor specializate pe baza analizelor lingvistice (Bidu-Vrănceanu 2010: 70).

Cu toate că există foarte multe lucrări de terminologie, până în prezent nu a fost elaborată o definiţie a termenului care să fie unanim acceptată de toţi cercetătorii (M. Nistor 2005: 93).

În norma ISO 704/2000 **termenul** se defineşte astfel: „Un termen este o desemnare compusă din unul sau mai multe cuvinte şi reprezintă un concept general aparţinând unui limbaj de specialitate."

În sens terminologic, prin termen se înţelege „denumirea unei noţiuni, exprimată printr-o unitate lingvistică, definită într-un limbaj de specialitate" (Pavel/ Rucăreanu 2001: 23). Termenul mai este văzut ca un „simbol lingvistic atribuit unui concept, delimitat de conceptele învecinate" (Ciobanu 1998: 53).

Termenul poate fi reprezentat printr-o literă, simbol grafic, abreviere, acronim, cuvânt sau îmbinarea de cuvinte din limbajul specializat, folosit pentru exprimarea exactă a noţiunilor speciale şi pentru denumirea acestora, aparţinând fondului lexical al unei limbi cu un sens bine determinat, folosit cu funcţia lui principală într-un sistem terminologic oarecare, având un caracter închis, specializat. Având o semantică specială, termenii reprezintă partea cea mai încărcată de informaţie din lexicul specializat, ei fiind cei care diferenţiază lexicul

limbii literare comune de lexicul folosit în diverse domenii specializate (V. Nistor 1993: 169-175).

Definiţia termenului se va subsuma unor cerinţe generale şi non-restrictive, care să cuprindă ideea de termen în ansamblul ei. Astfel, vom considera termen o unitate grafică, exprimată lingvistic sau prin simboluri, care deţine funcţia denominativă şi definitorie şi care este caracterizată prin monosemantism, univocitate, concizie şi precizie în discursul specializat, servind unor scopuri speciale de comunicare şi având o sferă limitată de întrebuinţare.

1.2. Optica conceptuală şi optica lingvistică în definirea termenilor ştiinţifici

Limbajul ştiinţific şi terminologia au apărut şi s-au dezvoltat pe baza limbii literare comune, ceea ce este firesc deoarece acestea se construiesc pe structura fonologică a limbii literare. Destinată comunicării specializate, terminologia, ca subansamblu al vocabularului limbii literare, reprezintă nucleul stilului ştiinţific.

De-a lungul timpului, în special în a doua jumătate a secolului al XX-lea, terminologia s-a afirmat ca ştiinţă manifestându-se prin două elocvente teorii în definirea conceptelor de bază cu care operează: **terminologia internă** şi **terminologia externă.**

Lexicul utilizat pentru transmiterea informaţiilor ştiinţifice într-un anumit domeniu de activitate şi folosit pentru comunicare de către specialiştii acestuia se constituie în aşa numita **terminologie internă** (Bidu-Vrănceanu 2007: 20), pentru comunicarea strict specializată, prescriptivă, normativă, regăsită în textele specifice domeniului respectiv.

Terminologia internă este implementată şi susţinută de E. Wüster, fondatorul *Teoriei generale a terminologiei* (*The General Theory of Terminology*) şi se raportează la activitatea Cercului de la Viena, dar şi a celorlalte şcoli, rusă, cehă.

Această teorie are ca obiectiv principal „asigurarea unei comunicări precise, univoce într-un anumit domeniu ştiinţific, fapt reflectat în activitatea de standardizare conceptuală şi denominativă a termenilor” (Bidu-Vrănceanu 2007: 19, 20).

Adepţii acestei teorii concep termenul în opoziţie cu cuvântul, vizând două dimensiuni distincte: cea pur conceptuală, specifică termenului, şi cea lexicologică caracteristică cuvântului. O astfel de abordare a terminologiei şi a noţiunii de termen conduce spre o ruptură artificială, care se creează între cele două entităţi luate în discuţie.

Termenii se diferenţiază de cuvinte prin caracteristicile lor constitutive cum sunt: apartenenţa la un anumit domeniu al ştiinţei, exactitatea sensului sau monosemantismul, independenţa contextuală, caracterul convenţional, neutralitatea stilistică. Aceste opinii au fost formulate de cercetători care notează diferenţele majore dintre termen şi cuvânt cu privire la *semnificaţie*, *formă* sau *funcţie* (Cf. Béjoint/ Thoiron 2000, L’Homme 2000, Depecker 2000, Slodzian 2000).

Cea de-a doua abordare a terminologiei se face din perspectivă lingvistică, teorie cunoscută ca **terminologie externă**, ai cărei adepţi ne declarăm şi noi în lucrarea de faţă. Abordarea acestei perspective a atras atenţia lingviştilor asupra existenţei unor punţi de mare afinitate între *termen* şi *cuvânt*, a unor segmente de interferenţă funcţional-semantică evidentă.

Pe lângă o terminologie propriu-zisă, obiectul de interes al specialiştilor dintr-un anumit domeniu, se poate delimita o terminologie externă sau socioterminologie, care urmăreşte „utilizarea adecvată a sensului specializat şi folosit de vorbitorul obişnuit datorită extinderii multor termeni specializaţi în limba comună, în etapa actuală ” (Bidu-Vrănceanu 2007 : 23).

Obiectivul primordial pe care se construieşte teoria acestui tip de terminologie este, aşa cum ne arată Angela Bidu-Vrănceanu „înregistrarea, explicarea, descrierea termenilor

specializaţi din diverse domenii, în sine sau în relaţia cu limba comună" (Bidu-Vrănceanu 2007: 31).

Din punctul nostru de vedere, cele două abordări ale terminologiei sunt complementare şi ne declarăm adepţii teoriei porţilor, a intrărilor multiple emisă de M. T. Cabré, conform căreia termenul poate fi interpretat din două direcţii diferite: „This model (*the theory of doors*) attempts to represent the plural, but not simultaneous, access to the object; and in such a way that, whether starting from the concept or the term or the situations, the central object, the terminological unit, is directly addressed" (Cabré 2003: 186).

Autoarea admite ipoteza conform căreia terminologia poate fi analizată din două perspective: pe de o parte din cea a nespecialiştilor, care folosesc termeni pentru *comunicarea curentă* (directă sau prin mijloace intermediare) şi, pe de altă parte, din perspectiva specialiştilor dintr-un domeniu care utilizează termeni pentru fixarea informaţiilor ştiinţifice şi realizează *comunicarea specializată* (Cabré 1998: 32).

1.3. Raportul dintre semnificat şi semnificant în terminologie

În interiorul unui sistem conceptual, unităţile conceptuale şi unităţile terminologice sau sintagmele terminologice sunt reunite prin relaţii interconceptuale. Enunţul ştiinţific este construit în două spaţii reprezentative: arealul lingvistic şi cel conceptual. Teritoriul lingvistic se constituie din unităţile limbii, iar în cel conceptual predomină nu numai unităţile conceptuale propriu-zise, ci şi relaţiile interdomeniale ale acestor unităţi terminologice. Aceste unităţi stabilesc relaţii în acelaşi sistem, ele necesită o interlegătură între unităţile limbii şi unităţile terminologice, ceea ce înseamnă o legătură între sistemul lingvistic şi sistemul conceptual. Relaţia dintre *termen* şi *concept* presupune „numeroase actualizări lingvistice, ca şi mutaţii semnificative de tipul: conceptele noi impun semnificanţi lingvistici noi, iar conceptele vechi, reinterpretate, necesită redefinirea termenilor consacraţi" (Rovenţa-Frumuşani 1995:103).

Pe de altă parte, cuvintele nu exprimă în mod direct referenţialitatea, obiectele realităţilor extralingvistice, ci doar prin intermediul noţiunilor, spre deosebire de termeni care desemnează conceptul mai fidel, în timp ce cuvintele îl lexicalizează şi îl ajustează contextual, modificându-i uneori esenţa.

Dacă *termenul* este mai mult ataşat de *concept*, reprezentându-l în totalitate şi cu maximă precizie, *cuvântul*, deşi motivat la nivel noţional, este legat mai mult de *text*. Pe de altă parte, şi termenul în cadrul unui limbaj de specialitate îşi actualizează virtuţile sale conceptuale tot în şi prin text. El este însă mai precis, mai puţin supus modificărilor contextuale.

Suntem adepţii teoriei conform căreia între cele două modele teoretice distincte de abordare a terminologiei, respectiv între *lexicul specializat* şi *lexicul comun* nu există bariere de netrecut, ci dimpotrivă un vast teritoriu de interferenţe, fapt demonstrat şi în lucrarea noastră.

Aşadar, nu se poate afirma, categoric, că între semnificatele lexemelor şi noţiunile desemnate prin aceleaşi lexeme (devenite termeni într-o anumită sferă de activitate specializată) nu există niciun fel de continuitate semantică.

După opinia noastră, o parte dintre semnificatele lingvistice ale acestor lexeme a migrat spre aceste lexeme-concepte. Astfel, între semnificatele unor lexeme, cum ar fi *tensiune, blocaj, operaţie, puncţie, transfuzie* ş.a., care au o valoare lingvistică determinată în sistemul limbii, şi semnificaţiile lor, atunci când circulă ca termeni reutilizaţi în domeniul

medical, există o continuitate semantică. Acest fapt face posibilă, chiar dacă nu în totalitate, înţelegerea acestor termeni şi de către nespecialişti, cunoscători ai vocabularului general, care mental operează un transfer de semnificaţii. În această accepţiune am folosit în lucrare noţiunile de termen-concept (Toma 2006: 332-333) şi termen-lexem (Toma 2006: 333), utilizate de Alice Toma în terminologie cu referire la termenul analizat din perspectiva terminologiei interne.

Putem, aşadar, considera că semnificatul unui termen reprezintă sensul său determinant în şi prin sistemul lingvistic, în timp ce noţiunea vizează semnificaţia termenului determinat de protagoniştii sociali (utilizatorii) dintr-o activitate specializată. Între sensul lexemului şi semnificaţia termenului nu există bariere de netrecut, ci se remarcă o reală continuitate.

1.4. Termenii medicali în context

Abordând din perspectiva lingvistică relaţiile semantice dintre unităţile terminologice din sfera medicală, trebuie să admitem, asemenea altor cercetători (L'Homme 2000, Bidu-Vrănceanu 2007) existenţa a trei tipuri de polisemie şi în acest domeniu specializat: 1. polisemia unităţilor din interiorul uneia şi aceleiaşi sfere de specializare sau *polisemia intradomenială* (intradisciplinară); 2. polisemia termenilor din cadrul a două sau mai multe limbaje de specialitate, denumită *polisemie interdomenială* (interdisciplinară); 3. polisemia lexemelor care funcţionează în cadrul unui anumit limbaj specializat, dar în acelaşi timp, şi la nivelul limbajului comun, sau *polisemia extradomenială* (extradisciplinară).

Corpusul de texte[1] supus analizei unităţilor terminologice în această secţiune a lucrării poate fi interpretat, mai ales, prin prisma relaţiilor semantice care se evidenţiază la nivelul *polisemiei extradomeniale* (registru medical - registru uzual). Au fost identificate expresii medicale în care apar cuvinte din limbajul comun, dar cu o semnificaţie specifică, precisă, denumind poziţii, simptome, indicaţii terapeutice, cu un grad unic de percepere doar de către specialiştii în reumatologie.

Am întâlnit pe parcursul analizei corpusului de termeni selectaţi substantive specifice acestui domeniu medical, cu un grad scăzut de uzitare. Acestea sunt, în majoritatea lor, lexeme cărora le este caracteristică polisemia extradomenială şi interdomenială, ca de exemplu: *şanţ, versante, condili, scobitură, platou, inspecţie, sertar, rindea, deficit, tracţiune, blocaj, scripete, creastă, fund, sac, manşon, artrodie* ş.a.

„*Suprafeţele articulare sunt menţinute în contact de o* ***capsulă*** *fibroasă întărită lateral cu un ligament extern şi cu altul intern.* ***Sinoviala*** *tapetează faţa inferioară a* ***manşonului capsular****, formând* ***funduri de sac***" (Sîrbu E. 2007: 157).

Am notat, de asemenea, şi prezenţa unor termeni medicali ultraspecializaţi monosemantici din reumatologie, care nu pot fi înţeleşi de nespecialişti, decât apelând la definiţiile lor din dicţionarele explicative medicale: *artroză, gonartroză, hidartroză, trohleartroză, artrită, poliartrită, spondilartrită, artroscopie, artrografie, reumatism, litiază, urolitiază, nefropatie, hiperuricemie* ş.a.

„*Problemele cele mai dificile, sub aspectul recuperării, le ridică* ***artritele reumatoide****, de obicei bilaterale, caracterizate prin* ***leziuni ulcerative femuro-patelare*** *şi* ***femuro-tibiale****,* ***geode****,* ***osteoporoză****, îngustarea interliniei articulare, dezaxaţia laterală a genunchiului. În*

[1] Vom repera existenţa acestor varietăţi de relaţii ale termenilor medicali (*mono-* şi *polilexicali*) în două capitole de specialitate medicală (*Genunchiul în reumatologie* şi *Piciorul reumatismal*) din domeniul reumatologiei din lucrarea *Kinetoterapia în afecţiunile reumatologice* de Elena Sîrbu, 2007.

spondilita anchilozantă *(forma periferică) predomină forma constructivă sau* ***hiperostozantă*** *(****osteocondensare*** *şi* ***osteofitoză****)*" (Sîrbu E. 2007: 146).

Discursul reumatologic pare, aparent, uşor de receptat, datorită folosirii din abundenţă a cuvintelor din lexicul comun, dar îşi păstrează o doză considerabilă de cod închis, caracteristică raportată, de altfel, la limbajul medical în ansamblu.

„*Muşchii manşetei rotatorilor sunt reprezentaţi de un grup de muşchi cu origine scapulară, ale căror tendoane se inseră pe tuberozităţile humerale, astfel: muşchiul supraspinos (abducţie), muşchiul infraspinos (rotaţie externă) şi rotundul mic (adducţie şi rotaţie externă) se găsesc pe faţa anterioară a scapulei şi se inseră pe marea tuberozitate humerală, spre deosebire de muşchiul subscapular (adducţie şi rotaţie internă), care se găseşte pe faţa posterioară a scapulei şi se inseră pe mica tuberozitate*" (Sîrbu E. 2007: 66).

În fragmentul de mai sus se poate observa preponderenţa cuvintelor din lexicul uzual în detrimentul folosirii termenilor specializaţi. Cu toate acestea, pentru un necunoscător al domeniului, textul este greu de descifrat, rezervâdu-şi o parte semnificativă de cod restrictiv, selectiv.

În corpusul analizat se poate remarca, de asemenea, numărul semnificativ de unităţi terminologice (UT) polilexicale (*colocaţii restrictive* şi *nerestrictive*) întâlnite în corpusul supus analizei, ca de exemplu, cele substantivale: *scobitură intercondiliană, tendoane periarticulare, burse seroase, condili femurali laterali, extensie completă, articulaţia tibio-peronieră superioară, stabilitate antero-posterioară a genunchiului, leziuni ulcerative femuro-patelare, spondilită anchilozantă, ligamentul posterior Winslow, decubit dorsal, tensorul faciei lata, flexie plantară, supinaţia subastragaliană, hiperuricemie asimptomatică, gută cronică tofacee* ş.a. Se remarcă ponderea colocaţiilor restrictive de tip frazeologic.

Unităţile terminologice monolexicale selectate mai pot fi interpretate şi din punctul de vedere al formării lor, şi anume: 1. UT simple (*efect, poziţie, proces, edem, deficit, tendon, durere, flexie, inserţie, rotaţie, afectat, activ, inferior, spontan, intern, clinic* etc.); 2. UT derivate cu elemente de prefixare sau sufixare (*abducţie, adducţie, anormal, bipodal, sagital, dureros, sural, reumatoid, antiinflamator, ligamentar, crioterapie, diadinamici, monoarticular, instabilitate, intracapsular, hiperostozantă, hiperuricemie, contrarezistenţă* etc.); 3. UT compuse (*capsulo-ligamentar, femuro-patelar, postero-lateral, tibio-peronieră, femuro-tibială, senzitivo-motorie, astragalo-calcaneeană, tarsometatarsiană* ş.a.).

Am constatat, totodată, că unităţile terminologice monolexicale, spre deosebire de cele polilexicale, pot fi polisemice, şi de aceea, prezintă un grad mai mare de dificultate în operaţiile de delimitare a sensurilor specializate şi a celor generale.

Pe parcursul investigaţiei textuale am întâlnit numeroase **formulele clişeistice**, îmbinările idiomatice, specifice limbajului medical, în care anumite proceduri, manevre şi alte activităţi sunt denumite cât mai plastic, dar care au o descriere detaliată, bine motivată şi precisă. Structura morfo-sintactică a acestor construcţii este de o mare varietate, predominând, însă, sintagmele idiomatice nominale. Iată câteva exemple pe care le-am extras din textul de reumatologie şi kinetoterapie, având o puternică încărcătură semantică: deformaţie „în gât de lebădă", deformaţie „în butonieră", „police în Z" (la degete), cotul „tenismenului" (o durere a cotului: epicondilită laterală), poziţie „mahomedană", poziţie „patrupedă", poziţie în „stea", semnul „rindelei" (la genunchii dureroşi), „lamă de briceag", senzaţie de „roată dinţată" (rezistenţă la întinderi în spasticitate), decubit lateral „în cocoş de puşcă" (la remedierea afecţiunilor coloanei vertebrale), poziţia de „cavaler servant" (aplecare a corpului cu mâinile pe sol), mişcare de „despicare" (sugerare prin mişcare a ridicării securii), picior „în ghiară" şi multe altele.

„Poziţia de "cavaler servant", se apleacă corpul pe coapsa ridicată la 90° şi se sprijină mâinile pe sol. Se întinde genunchiul de sprijin şi se execută o balansare care trebuie să întindă psoasiliacul" (Sîrbu E. 2007: 136).

„Reechilibrarea sistemului nervos vegetativ – se urmăreşte creşterea tonusului vagal prin diferite posturi: postura de decubit ventral, cu o pernă sub abdomen (care comprimă plexul celiac) şi care să cifozeze lomba, sau decubit lateral "în cocoş de puşcă", presând cu mâinile perna aşezată pe epigastru (...)" (Sîrbu E. 2007: 133).

„Epicondilita laterală ("cotul tenismenului") este cea mai frecventă suferinţă cauzatoare de durere de cot întâlnită la adulţii tineri care îşi suprasolicită membrul superior în diferite activităţi fizice. Mai puţin de 10% din pacienţii cu epicondilită laterală sunt jucători de tenis" (Sîrbu E. 2007: 54).

Sintagme ca „*degete în cleşte*", „*degete în ciocan*", „*picior în gheară*", „*picior plat*", „*planşete balansoare*", „*degete în grifă* ", „*semnul rindelei*", inserţia tendoanelor „*labei de gâscă*", mişcare de „*sertar*" pot fi considerate **metafore**, atunci când părăsesc limbajul uzual şi se recategorizează ca sintagme terminologice în cel medical şi pot fi interpretate total greşit de specialişti din alte domenii sau de necunoscători ai limbajului medical.

În concluzie putem afirma că între cele două tipuri de comunicări, *comunicarea specializată* şi cea *generală*, aşa cum observă şi Maria Teresa Cabré (2000: 13), nu există o delimitare strictă, ci dimpotrivă, cunoştinţele ştiinţifice nu sunt nici uniforme, nici total separate de cele uzitate de lexicul comun, nespecializat. Din punct de vedere lingvistic, o terminologie nu apare ca un ansamblu de noţiuni, ci ca un ansamblu de expresii denumind în limba naturală noţiuni relevante dintr-un domeniu de cunoştinţe foarte bine delimitat (Lerat 1995 : 20). Cu alte cuvinte, *lexicul comun* reprezintă cuvintele care asigură înţelegerea comunicării între vorbitori la nivelul unei limbi, iar *lexicul specializat* sau *terminologiile* însumează cuvintele/ termenii corespunzători domeniilor de activitate profesională.

Trebuie specificat că acest corpus medical supus analizei în lucrarea de faţă, chiar dacă aparţine specialităţii de reumatologie, asemenea limbajului medical, în ansamblul lui, conţine un lexic hiperspecializat, dar şi numeroase cuvinte din limbajul uzual. Cu toate acestea, din exemplele excerptate din corpus, ajungem la concluzia că acest tip de discurs, deşi înglobează multe cuvinte din limbajul uzual, nu este în totalitate traductibil pentru nespecialiştii domeniului, păstrându-se rigiditatea şi exactitatea informaţiei, caracteristică întregului limbaj medical.

Liantul dintre *termenii-concepte* în planul discursului de specialitate este constituit din elemente de legătură proprii lexicului comun. Reperarea unui text specializat construit exclusiv din unităţi terminologice ni se pare un demers extrem de dificil, dacă nu chiar imposibil. În marea majoritate a cazurilor termenii-concepte funcţionează în enunţuri doar în combinaţii cu elemente ale lexicului comun aparţinând diferitelor clase morfo-sintactice, elemente care le conferă statut de constituenţi ai actului de comunicare propriu-zis.

Bibliografie

Béjoint, H., Thoiron, Ph., „Les sens du terms", în *Le sens en terminologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), Ene, Claudia, Savulescu, Silvia, Toma, Alice, *Lexic comun, lexic specializat*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2000.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), *Lexic ştiinţific interdisciplinar*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2001.

Bidu-Vrănceanu, Angela, *Lexicul specializat în mişcare. De la dicţionare la texte*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007.

Bidu-Vrănceanu, Angela, (coord.): *Terminologie şi terminologii*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2010.

Cabré, Maria Teresa, *La terminologie – théorie, méthode et applications*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1998.

Cabré, M. T., *Terminology, Theory, Methods and Applications*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.

Cabré, M. T., „Terminologie et linguistique: la théorie des portes", în *Cahiers du Rifal* nr. 21, *Terminologie et diversité culturelle*, 2000, p. 10-15.

Cabré, M. T., „Theories of terminology. Their description, prescription and explanation" în *Terminology* vol. 9, nr. 2, John Benjamins Publishing Company, 2003, p. 163-199.

Ciobanu, Georgeta, *Elemente de terminologie*, Timişoara, Editura Mirton, 1998.

Coteanu, Ion, „Terminologia tehnico-ştiinţifică. Aspecte, probleme", în *LR*, XXXIX, nr. 2, 1990, p. 95-99.

Depecker, Loïc, „Le signe entre signifié et concept", în Béjoint, Henri & Philippe Thoiron, *Le sens en terminologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 86-126.

Depecker, L., *Entre signe et concept. Eléments de terminologie générale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Lerat, P., *Les langues specialisées*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

L'Homme Marie-Claude, „Les enseignements d'un mot polysémique sur les modèles de la terminologie", în *Cahiers de Grammaire 25, Sémantique et Corpus*, 2000, p. 71-91.

Nistor, Mihai, „Concepte terminologice", în *Romanoslavica*, XL, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2005, p. 93-101.

Nistor, Valeria, „Despre termeni şi terminologii ştiinţifice", în *Analele Universităţii din Timişoara*, 31, 1993, p. 169-175.

Pavel, E., Rucăreanu, C., *Introducere în terminologie. Noţiuni fundamentale*, Bucureşti, Editura Academiei/Editura AGIR, 2001.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Semiotica discursului ştiinţific*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995.

Sîrbu, Elena, *Kinetoterapia în afecţiunile reumatologice*, Timişoara, Editura Eurobit, 2007.

Slodzian, M., „L'émergence d'une terminologie textuelle et le retour du sens", în Béjoint, H. & Thoiron, Ph., *Le sens en terminologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 61-85.

Toma, Alice, „De la analiza terminologică lexicală la analiza terminologică discursivă. Un exemplu 'funcţie'", în *Actele Conferinţei Catedrei de limba română*, coord. Gabriela Pană Dindelegan, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006, p. 329-335.

Vascenco, V., *Probleme de terminologie lingvistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975.

L'ESPACE HORIZONTAL DANS *QUAI OUEST* DE BERNARD-MARIE KOLTES

Diana Nechit
Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This paper wants to suggest a new way of reading the theatre of Bernard-Marie Koltès, in a topographic perspective. Quai Ouest is a text which configures the spatial axe of the city's horizontality. In the identification process of the textual marks in the textual space of the representation, I started this argument from the link created between theatre and topography. The city is the main motif of the theatre of Koltès and assures the cohesion between all the koltèsian works, but also the unity of each single text.

Keywords: Bernard-Marie Koltès, theatre, space, horizontality, city

La construction d'ensemble de l'œuvre d'une pièce à l'autre, la présence de la ville comme constante dramatique – elle est tantôt décor, tantôt personnage – ce qui lui confère un caractère de *motif*, nous ont permis une association entre théâtre et topologie. Le théâtre, comme la topologie, redétermine chaque lieu de manière originale.

Le terme de «motif» est vu dans son acceptation plastique et architecturale: «Le motif attribue à l'écriture son type et à l'espace qu'elle instruit son atmosphère».[1] Il confère l'unité d'ensemble à l'œuvre de Koltès et met en relation les trois types d'espaces déjà énoncés. On peut constater l'existence de trois motifs dans le théâtre de Koltès: la ville, la référence au nom secret et à la langue maternelle, la référence à l'Afrique. Leur fonction en est une purement intensive: ils mettent en marche la composition et attribuent à l'espace son atmosphère.

L'espace urbain est le motif unificateur de l'œuvre de Koltès, qui désigne un «lieu anthropologique» avec au moins trois caractères communs: identitaires, relationnels et historiques. Cet espace est dessiné par les indications spatiales, par les paroles des personnages ou par les fantasmes de ceux-ci. Ainsi, au niveau de la représentation, il est décor et milieu (*Quai Ouest* – la ville qui offre à chacun un ensemble de possibilités, de prescriptions et d'interdits dont le contenu est à la fois spatial et social.

Selon Marc Augé, le lieu anthropologique est tout d'abord géométrique. On a essayé de définir l'espace urbain à partir de cette constante du texte. Les indications spatiales repérées au niveau de la représentation nous ont permis une configuration spatiale centrée sur trois lignes géométriques simples: l'horizontalité ou la ligne horizontale, la verticalité qui ressort de la ligne verticale et les cercles concentriques. Pour reprendre en termes de géométrie il s'agit de la ligne, de l'intersection des lignes, du cercle et du point d'intersection. Marc Augé parle ainsi «d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent». En d'autres termes on se trouve devant les formes élémentaires de l'espace social.

L'espace urbain se définit ainsi d'une pièce à l'autre selon une configuration spatiale propre qui nous est fournie par les indications spatiales (didascalies) aux niveaux de la représentation.

[1] Marie Paule Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 152

En ce moment, j'écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. A l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks; il y a en particulier un dock, désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits, caché. C'est un endroit extrêmement bizarre – un abri pour les dodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais pour des raisons obscures. Dès que l'on y pénètre on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégie du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment, un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux s'est créé. Ce hangar va être bientôt détruit (...)

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et pourtant, qui ne nous est pas étrangers; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, des bruits de pas et des voix qui résonnent, des frôlements, quelqu'un à côté de nous, une main qui tout à coup nous agrippe.[2]

Quai Ouest est ainsi le lieu de récit assigné à sa source réelle – une ville – New York – symbole de cet extrême contemporain et dans cette ville, un lieu hors du nom: *un hangar* qui représente le visuel précis d'un entrepôt dans les zones portuaires, une géométrie de blocs pris dans le miroir de la nuit sur les eaux. De nouveau le lieu concret est le point de départ du processus de la création; il est concret, fermé, clos sur lui-même ou sur les personnages, il est aussi ouvert à tous les vents, menacé de partout. Le lieu de *Quai Ouest* en est un fermé mais promis à l'éclatement, à l'intrusion intérieure ou extérieure. La clôture de l'espace explique pourquoi parfois le mouvement des personnages par rapport à l'espace est mouvement de départ, de fuite.

Dans le paratexte de *Quai Ouest* Koltès affirme:

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter.

C'est comme le lieu où se poserait le problème: ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent comme dans le théâtre classique. Et l'enjeu du théâtre devient: quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite (...).[3]

Un hangar, à l'ouest nous livre ainsi un exemple éloquent de paratexte dénotant non seulement l'imaginaire cinématographique de Koltès, mais aussi et surtout l'ampleur que prend dans son œuvre la rencontre de «deux mondes».

Les premières lignes (la didascalie externe au texte) trace le décor: «Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port.»[4] La ville, le quartier, le port, le fleuve représente un espace à une seule dimension: *l'horizontalité*, «l'altitude zéro» selon l'expression de M. Paule Sébastien[5]. La ville a une valeur oppressive pour l'homme, elle n'offre pas d'abri à des personnages en étant une impasse «qui nie la marche et renvoie la circulation à sa vérité de

[2] Ibid.
[3] B. M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest, Notes pour Quai Ouest,* Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 119-120
[4] B. M. Koltès, *Quai Ouest,* Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 7
[5] M. P. Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, p. 17

piétinement»[6]. Le caractère oppressif de l'espace réside aussi dans la dialectiques du fermé et de l'ouvert: il y a un incessant va-et-vient entre «l'immense façade du hangar et l'autoroute déserte sur laquelle tombe une pluie de feuilles silencieuses».

«L'intérieur du hangar; l'ouverture donnant sur l'autoroute », «La jetée. Au-dessus du fleuve flotte une légère lumière blanche», «l'autoroute, dans la nuit (...) Ils s'arrêtent à la porte du hangar », „Le long du hangar», «Au pied du mur blanc, inondé de soleil», «L'autoroute au bord de la sieste», «Dans le hangar traversé de rayons dorés», «En courant, le long du hangar encore légèrement ensoleillé», «L'autoroute», «La porte du hangar, extérieur», «l'intérieur du hangar, dans la lumière rouge du soleil couchant », „Dans le hangar plongé dans l'obscurité», «Le long du hangar en plein soleil», «L'autoroute, l'après-midi».[7]

A ces indications spatiales extérieure au texte s'ajoutent les indications spatiales dans le dialogue des personnages: «Nous sommes devant un mur (...) on ne peut plus avancer», «...dans l'obscurité de derrière le long des murs», «Je cherchais un endroit qui me ressemble. Je veux seulement qu'on me laisse approcher du fleuve...», «...où ? Par où ? Comment ?... Par ici ? C'est un mur, on ne peut plus avancer; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant.»[8].

Toute la fable de *Quai Ouest* se promène entre les lieux configurés et qui figurent l'aller et le retour des personnages; leur circulation est comme la métaphore de leur indécision, du flottement de leurs vies. Le *hangar* représente une topique de l'oppression extérieure; de l'environnement monstrueux qui tyrannise l'homme qui, blessé, trouve dans des comportements de défense, fuite, isolement ou combat la seule réponse possible.

«Dans ces fables, dans les trajets de ses personnages, dans l'acte même de l'écriture, Koltès introduit du mouvement de façon presque obsessionnelle. Comme si tout reposait sur la rupture de l'immobilité, la course ou, tant ou moins, sur une promesse de déplacement.»[9]

L'avancée, la marche, le mouvement en ville est illusoire puisqu'on revient toujours d'où l'on était parti. La progression impossible oblige alors au recul, au demi-tour, sauf si, comme dans *Quai Ouest* on se trouve sur un quai où n' aborde aucun ferry, ce qui rend même le demi-tour impossible et les êtres qui habitent le quai vivent dans un espace clos, dans un non-lieu coupé de la ville, en dehors du temps commun des hommes.

Dans cet espace inquiétant se développe l'histoire de Charles, sa sœur Claire, sa mère Cécile, son père Rodolfe qui ne possède rien, ni argent, ni travail ni même la possibilité de changer de lieu, car le ferry ne passe plus. Claire veut grandir, Cécile regrette le pays d'où elle vient, Rodolfe le temps où il faisait quelque chose et Charles veut devenir riche. Pour assurer leur existence Charles se livre avec le noir et mutique Abad à de petits trafics, Fak ne cesse de poursuivre Claire. Une nuit l'espace clos du quai souffre l'intrusion d'un couple étrange: Monique et Maurice, apparemment égarés dans le brouillard et qui sont venus pour un suicide.

Maurice Koch a l'intention de se suicider pour échapper à la justice. Ils rencontrent Charles. Cette rencontre met en scène une forme de nécessité. Charles est la jeunesse de Koch et Koch le destin de Charles comme si tous les âges étaient présents en même temps sur scène. La rencontre entre le passé d'un personnage et l'avenir de l'autre donne de la véridicité à une présence unique et forte comme si deux facteurs étaient nécessaires à la fonction d'un unique rôle et installe sur scène un type; le produit de l'époque, l'habitant du non-lieu: le loulou, Charles – Koch.

---

[6] Ibid., p. 18
[7] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 14, p. 11, p. 16, p. 36, p. 38, p. 46, p. 51, p. 55, p. 59, p. 62, p. 71, p. 73, p. 77, p. 87, p. 90, p. 94
[8] Ibid., p. 11, p. 12, p. 17, p. 18
[9] Jean-Yves Coquelin, *Point de fuite à l'horizon,* Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre, p. 53

«Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde ses pieds. Ses pieds ont disparu.» Koltès place cette citation de Hugo en épigraphe de sa pièce pour souligner le processus de néantisation dont sa dramaturgie frappe toute une part de l'humanité «celle des quartiers éclates, celle qui respecte les normes» dès lors qu'elle s'aventure «sur les sables mouvantes» dès «quartiers à l'abandon» et autres «hangars désaffectés»[10]. L'homme commence d'être aspiré par le vide et le non-être.

Dans cette pièce la didascalie se fait plus concise, rassemblant sans doute une moins grande diversité d'éléments hétérogènes en son sein que ce n'était le cas pour la pièce antérieure. On retrouve de nouveau la présence du *vent* qui est associé cette fois aux *oiseaux*. Les deux éléments – le vent et les oiseaux – concernent la présence de Rodolfe et d'Abad, respectivement père et ami de Charles, que l'on considère souvent comme le personnage central de la pièce, sans doute en raison de son nombre de répliques.

Lors de la première apparition d'Abad, la didascalie liminaire de la scène ne spécifie pas sa présence: le lecteur ne la découvre en effet que dans le dialogue qui oppose Koch à Charles. Toutefois cette didascalie se clôt sur un «envol d'oiseaux»[11] qui semble signer sa présence avant que n'intervienne la réplique interrogative de Koch sur l'homme «dans l'ombre»[12].

A nouveau, la didascalie présage l'issue de la pièce: les trois personnages en interaction dans cette scène sont les deux futurs cadavres et leur assassin. A l'approche de la fin de la pièce, les deux autres mentions d'un envol d'oiseaux semblent confirmer cette interprétation. La première correspond au moment où le personnage d'Abad, jusqu'alors très passif, accepte le fusil-mitrailleur des mains de Koch, au terme d'une longue tirade de celui-ci destinée à convaincre le personnage taciturne de l'épauler dans son suicide, ce qu'il avait refusé au début de la pièce (dans la scène du premier envol d'oiseaux), allant jusqu'à le sauver de la noyade.

Sur la jetée
Un vent très fort, une pluie de grêle, bousculent Koch et Abad qui se retiennent où ils peuvent. Le fusil-mitrailleur passe de main en main. Koch crie au-dessus du vacarme.
[Tirade de Koch]
Abad pose sa main sur le fusil-mitrailleur.
Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme.[13]

La soudaine accalmie de la tempête semble, grâce à l'articulation pratique des événements au sein de la didascalie, être la conséquence immédiate du geste d'Abad. Mais ce geste ne résulte pas d'une décision formulée explicitement; elle semble davantage être prise d'un commun accord avec les éléments naturels. Le fait de prendre possession une seconde fois de l'arme prélude le final de la pièce, où Abad consent à répondre aux attentes de Koch, lui ôtant la vie, puis assassine Charles sans motivation explicite.

Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête.
Il pleut.
CHARLES – Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (Il rigole, regarde Abad.)
FAK (ouvrant les yeux) – Il flotte. (Envol bruyant d'oiseaux, tout près d'eux.)
Abad dirige l'arme sur Charles et tire.[14]

[10] Jean-Pierre Sarrazac, *Le Pas*, in Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre 1997, p. 37-39
[11] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 20
[12] Ibid., p. 21
[13] Ibid., p. 86-87
[14] Ibid., p. 102

Il faut distinguer trois moments importants dans ce final: D'une part, le geste d'Abad qui, muni du fusil, semble exercer une influence sur les éléments, si l'on comprend l'enchaînement de la didascalie au premier degré. La tempête qui encadrait l'affrontement de Koch et d'Abad autour de l'arme se répète une seconde fois; dans ce cas-ci, cependant, la tempête est comme miniaturisée; à la place de l'averse de grêle presque apocalyptique de la scène précédente, c'est un remous bien moindre et une simple pluie qu'engendrent les coups de feu d'Abad.

Ensuite, la dernière parole et le dernier regard de Charles, pleins de cynisme, qui caractérise le fils de Rodolfe et de Cécile, s'adressent directement au Noir: peut-être pourrait-on interpréter le geste d'Abad comme une vendetta punissant les extorsions diverses perpétrées par Charles à l'encontre de son prétendu ami.

Enfin, l'envol d'oiseaux se dresse comme le déclencheur du second meurtre d'Abad. Dans cette perspective, Abad, personnage qui n'existe que par ses gestes, entre en parfaire résonance harmonique avec l'univers, cet univers contre les lois duquel Charles a tenté de se prémunir tout au long de la pièce par ses manipulations.

Chez Koltès, le sens qui se dégage du dialogue n'est jamais fiable. Dans *Quai Ouest*, les affirmations se contredisent, s'assument comme incertaines, inexactes ou mensongères. A l'opposé, le corps, les gestes expriment une sorte de vérité naturelle qui conforte le rapport synesthésique qui unit le geste et l'environnement dans les didascalies, et réciproquement. Le cas d'Abad semble typique de la corporalité telle que l'envisage le théâtre postdramatique.

Alors que le théâtre postdramatique s'éloigne de la structure mentale intelligible en faveur d'une corporalité intensive, le corps s'absolutise. Le résultat paradoxal en est qu'il englobe la signification de tous les autres discours. S'opère alors une volte intéressante: en ne montrant rien d'autre que ce qu'il est lui-même, par l'abandon de toute signification en faveur d'un corps fait de geste [...] et non porteur de sens, le corps se charge d'une signification nouvelle, la plus lourde imaginable, une signification couvrant l'ensemble de l'existence sociale.[15]

Abad ne parle pas et ainsi il reste mystérieux puisqu'il échappe à la fixation que lui imposerait l'expression orale ou toute caractérisation langagière. Cette pratique dans un texte écrit ne rencontre pas totalement le sens que voulait lui conférer Lehmann, qui désirait bien davantage faire référence aux théâtres de la performance corporelle libérée du texte. Pourtant, c'est bien la fonction que s'approprie délibérément le corps de ce personnage mutique, diffractant dans le vide du silence les actions et discours des personnages qui gravitent autour de lui.

La présence d'Abad appelle des signes divers comme la fumée, l'envol d'oiseaux ou la tempête. «Dans la mesure où l'instantané et le rayonnement du corps deviennent décisifs, il devient pluriel dans sa «significabilité» jusqu'à se transformer en une énigme insoluble.»[16]

Un autre personnage qui ne vit que par ses gestes est Fak qui incarne très bien l'indifférence ou l'innocence de la cruauté de la ville. La ville devient dans Quoi Ouest un espace terrifiant qui a la puissance de détruire les hommes. Fak est un produit de la ville; ses gestes n'obéissent qu'à la mécanique de la ville: il invite Charles à rechercher d'abord son profit aux dépens des liens de la vie sensible, à Abad.

[15] Lehmann, Hans-Thies, Le théâtre postdramatique, trad. de l'allemand par Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 151
[16] Lehmann, op. cit., p. 151

CHARLES – Fak me dit que maintenant tu veux faire ton bizness séparé... Quand on travaille ensemble, on a toujours fait fifty-fifty, non ?... Donc c'est vrai, tu peux faire ton bizness séparé, Fak dit que tu en as le droit; Fak a toujours raison,... toi aussi, et si c'est vrai alors tu n'as qu'à me dire adieu, tu as le droit d'aller de ton côté et moi du mien. Mais ce n'est pas moi qui partirai le premier, fous-toi bien ça dans la tête. C'est toi qui me diras adieu le premier, pas moi, moricaud, pas moi.[17]

Ayant imposé à Charles et à Claire la marque de la ville, le bizness, il nomme lui-même sa méchanceté: violence du réel, cruauté – Fak. Il ôte à Claire toute chance d'aimer, d'être autre chose qu'une marchandise prise par l'un, échangée par l'autre.

FAK – Je n'échange rien, moi; on me donne ou on ne me donne pas, je prends ou je ne prends pas, je donne ou je ne donne pas.[18]

Fak nous montre par ses gestes que rien ne sert de lutter contre cette cruauté, de vouloir la réduire, de tenter l'humanisation de la ville. De cette manière, au niveau de la fable, Fak est le personnage qui assure la continuité entre le microcosme du hangar et le macrocosme de la ville, l'horizontalité entre l'Afrique et l'Occident, l'égalité entre la haute société et les classes marginales.

La ville désigne l'ensemble des caractéristiques configurant un espace et ainsi fonde l'écriture théâtrale de Koltès. Son œuvre a ainsi un caractère plastique et architectural alors même qu'elle est construite sans recours aux artifices du spectacle dans la seule écriture, élément de linéarité.

Les indices de la spatialité assurent la rupture avec la représentation théâtrale parce qu'ils effectuent directement la transformation d'un énoncé en un espace réel «si naturel que les créatures en émanent comme les oiseaux naissant du ciel, les poissons de la mer et les fidèles de la mosquée ou de l'église»[19].

Les «lieux du monde» ne sont pas seulement des endroits comme les quais abandonnés dans une grande ville ou un chantier dans la forêt africaine, ce peut être l'atmosphère lourde de l'orage promis qui ébranle les cœurs et les âmes, ou l'espace triste de la maison ou même encore un rythme ou une partie, fascinante, du corps humain.

Il n'est pas jusqu'aux lieux qui inspirèrent Koltès qui ne soient définis par cette tension. Ces endroits qu'il découvre lors de ses voyages, ces «lieux du monde» qui lui parurent assez signifiants pour devenir dans ses pièces des «métaphores de la vie» se caractérisent avant tout par leur fonctionnement paradoxal, leur existence improbable – ainsi de cette petite cité de Blancs «en pleine brousse», ce chantier nigérien protégé de l'Afrique par «des gardiens noirs énigmatiques» où l'on assiste à «des drames petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement»[20]; ainsi de ce hangar «à l'ouest de Manhattan» qui donnait «le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi – je veux dire par là n'importe quel événement impensable ailleurs»[21].

Comme si pour Koltès, c'est précisément le caractère énigmatique, en partie incompréhensible de ce qui s'y passe, qui faisait de ces endroits bizarres des microcosmes révélateurs: plus qu'ailleurs s'y concentre l'obscurité du réel. Quelque marginaux qu'ils soient (le hangar dans une zone à la périphérie de la ville; la cité en marge à la fois de l'Afrique et du monde occidental), ces lieux ne sont donc pas là pour mettre en place les

[17] B. M. Koltès, *Quai Ouest,* Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 44
[18] Ibid., p. 58
[19] Marie-Paule Sébastien, *B. M. Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattam, 2001, p. 156
[20] „Des lieux privilégiés », art. cit.
[21] „Un hangar, à l'ouest », art. cit., p. 111

données d'un problème sociologique: Koltès ne décrit jamais des «milieux» qui expliqueraient ces personnages. Il choisit pour eux un «terrain» qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite»[22]; une scène où jaillira le plus obscur d'eux-mêmes. Ces «métaphores de la vie», loin d'avoir la clarté assertive du symbole – car «le symbole est un signe sûr, il affirme une analogie partielle entre une forme et une idée, il implique une certitude»[23] – autorisant «mille clefs également plausibles, c'est-à-dire qu'[elles] n'en valident aucune»[24]. Et l'on pourrait dire des lieux tramés de réel de Koltès ce que Barthes dit des récits de Kafka: les uns et les autres procèdent par l'allusion. Allusion qui «renvoie à l'événement romanesque [ou dramatique] à autre chose qu'à lui-même mais à quoi ? L'allusion est une force défective, elle défait l'analogie aussitôt qu'elle l'a posée»[25]. D'où – on vient de voir – la difficulté des choix scénographiques: que l'on perde le concret en figeant la métaphore en symbole ou qu'au contraire on s'égare dans un pittoresque naturaliste, dans les deux cas disparaît la qualité singulière de la vision de Koltès.

Le hangar de *Quai Ouest* est plus redoutable pour les scénographes puisqu'il suggère la caractéristique de proposer une fausse unité de lieu. La présentation quasiment cinématographique du bâtiment, autour duquel tourne le regard – Koltès va jusqu'à utiliser un système de champ/contre-champ en montrant dans deux scènes successives la porte d'entrée de l'extérieur puis de l'intérieur – pose de considérables problèmes de réalisation au théâtre: ni un décor mobile (la solution Chéreau/Peduzzi), ni un lieu unique plus abstrait (solution Frolby/Jeanneteau) ne permettent de faire comprendre la pièce[26].

Dans un entretien réalisé par Samra Bonvoisin pour «Théâtre aujourd'hui», Daniel Janneteau, scénographe de *Quai Ouest* parle de la difficulté de saisir toutes les valences de ce lieu unique:

Au fil de la lecture, nous avons observé longuement chaque didascalie. Nous nous sommes beaucoup interrogés sur la nature des différents lieux, demandé quelles modifications du jeu ils impliquaient. A force de «décoder» les didascalies, nous avons cherché à saisir leur apport émotionnel et sensible, à en extraire la substance poétique de façon à la réinvestir dans l'espace […] Nous disposions d'un budget assez restreint. Impossible d'imaginer un décor à transformations. Nous avions cependant essayé de «casser» un quai, de l'eau, les murs d'un supposé hangar […] Nous nous sommes orientés vers une abstraction de l'espace restituant en même temps le caractère concret de l'univers de Koltès. […] Finalement, l'idée centrale est apparue: suggérer un univers dans lequel le sol, dans son ambiguïté et son ambivalence, prenait une grande importance, l'architecture étant constituée quasi exclusivement par les corps. […] Au-delà du concret, de la parole, très matérialisée, l'univers mental de la pièce est traversé par l'abstraction, une forme de spiritualité. Tous ces personnages vivent à la fois sur un plan virtuel et en prise étonnante avec le réel. A mes yeux, la grande particularité de l'écriture de Koltès réside dans cette étrange articulation entre l'élévation d'une certaine spiritualité et le choix d'un concret difficile à vivre.[27]

Seul un travelling, par exemple, semblerait susceptible de rendre compte de ces scènes où les personnages traversent le hangar… Mais le vrai problème posé par l'espace de *Quai Ouest* tient à la manière particulière de Koltès de crypter ses références. En effet, ce hangar new-yorkais auquel il fait allusion, ce hangar qui, nous dit-il, fort «conformément à un plan de

[22] „Si un chien rencontre un chat », in *Prologue*, p. 122
[23] Roland Barthes, „La réponse de Kafka », *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 140
[24] Ibid., p. 140
[25] Ibid., p. 141
[26] In «Koltès, Combats avec la scène», «Traversées scéniques», in *Théâtre aujourd'hui*, N° 5, p. 94-102
[27] Ibid., p. 94-95

sécurité et de moralité […] entouré […] de grandes palissades de bois», avant d'être rasé n'était pas un simple squat, mais un lieu de drague homosexuelle – comme d'ailleurs il le suggère, très allusivement, lorsqu'il explique que l'impulsion de la pièce lui a été donnée par un dialogue auquel il a assisté au petit matin dans ce hangar entre «un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, et un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour le bon»[28].

C'est finalement dans la manière dont la construction de la pièce organise l'énigme autour de ce bâtiment, dont on ne voit que rarement l'intérieur, où les personnages ne pénètrent que pour des raisons obscures, c'est dans la façon extrêmement sensuelle dont Koltès évoque les jeux d'ombres et de lumières qu'on y perçoit – le jour «se glisser dans chaque trou de la tôle», «comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui lui résiste»[29] – que le hangar apparaît chargé d'un mystère érotique.

Daniel Jeanneteau parle de la nécessité de saisir ce contraste des matières, de la nature du sol, des traces d'un lieu qui «rejoint dans l'esprit de Koltès, les limbes et les univers mythiques présents dans la Bible et chez les grecs anciens. On pense à ces endroits indéterminés où les vivants rencontrent les morts, où il est si difficile de les distinguer les uns des autres»[30].

Le plus important travail de la scénographie a été de trouver la matière, la nature du sol qui lui permette de s'écarter du réalisme, de traiter cette idée «cosmique» qui apparaît dans le texte et de voir comment la transposer dans un univers scénique ambivalent. «Rendre l'aspect concret en choisissant une matière vraie, salissante, dans laquelle les acteurs s'enliseraient un peu, déterminant la présence des corps, leur démarche et leurs déplacements… sans perdre la valeur d'abstraction ! […] Dans ce cas précis, j'ai donc cherché un matériau propre à évoquer, par sa simple matérialité, un univers propice à l'écoute de ce texte […] Ici le hangar, loin de la lumière, plongé dans l'obscurité même dans la journée, me faisait en effet songer à ces ports dégoutants, dont l'eau souillée d'hydrocarbures rend la survie des poissons impossible. Ces endroits effrayants par la violence de la destruction, comme il en existe dans les ports de New-York ou de Hong Kong, ces entrepôts sinistres ne sont pas faits pour l'homme: ils sont porteurs de mort […]. Le choix de ce matériau m'a donc permis de placer l'univers de *Quai Ouest* sous le double signe de la douceur, de la tendresse, de la fragilité et de la saloperie totalement destructrice»[31].

Malgré l'aspect tortueux de leur discours, leur façon décidée d'investir les zones les plus obscures du monde humain révèle chez les personnages de Koltès ce «terrible désir de contact» que diagnostiquait Nathalie Sarraute chez les personnages de Dostoïevski – un auteur que Koltès avait beaucoup lu dans sa jeunesse: «C'est un besoin continuel et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à dissimulations passagères, leurs bonds furtifs, leurs cachoteries, leurs contradictions, et ces inconséquences dans leur conduite, que parfois ils semblent multiplier à plaisir et faire miroiter aux yeux d'autrui, ne sont chez eux que des coquetteries, des agaceries pour piquer sa curiosité et l'obliger à se rapprocher […]»[32].

Ainsi la dynamique de l'espace si propre à ce théâtre renvoie-t-elle à celle des relations humaines, le face-à-face des corps au ballet des âmes, attraction et répulsion mêlées.

---

[28] *Un hangar, à l'ouest*, op. cit., p. 113
[29] Ibid., p. 113
[30] In «Koltès, Combats avec la scène», «Traversées scéniques», in *Théâtre aujourd'hui*, N° 5, p. 95
[31] Ibid., p. 97
[32] Nathalie Sarraute, „De Dostoïevski à Kafka », *L'Ere du soupçon*, coll. „Folio », Gallimard, 1956, p. 37-38

L'espace urbain représenté par la ville dans sa formule actuelle est un projet et un concept propre à la modernité. Le concept de «ville» renvoie à un espace «propre»[33], à la notion de «propriété», d'appropriation, d'acquisition des biens, mais aussi à celle de propreté.

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.[34]

La ville moderne représente la volonté de l'homme moderne de s'approprier l'espace et l'exigence d'une purification de celui-ci. Le personnage koltésien a du mal à s'approprier le concept de ville, il la fuit et préfère plutôt le terrain vague comme alternative. Le personnage koltésien se trouve en marge de la ville, dans un espace de l'indétermination, dans une zone de transit entre la ville et la nature, une zone hétéroclite ou l'espace urbain se mélange avec le terrain vague pour tout transformer dans une «jungle (sous) urbaine».

Ce sont des espaces doublement limités: il s'agit d'abord d'une limite qui se déplace en même temps avec l'urbain, qui s'y introduit pour mieux le fragmenter. L'autre limite est établie par la société qui refuse cet espace qu'elle ne peut pas percevoir dans les termes d'un quotidien sécurisant. Dans la mesure où les actions humaines ont lieu dans des espaces structurés, autorisés, policés, la ville où circulent les personnages de Koltès ne peut pas contenir *l'action* vue comme *construction*, comme *création*.

La ville devient chez le personnage koltésien une *hétérotopie*[35] «un lieu réel, effectif» qui se caractérise par plusieurs *topies* de l'enfermement: la prison, les bordels, les murs de maison, la maison et la chambre ou de crise, de déviation: la sexualité, la folie, la mort. Dans son article «Des espaces autres», Michel Foucault surprend aussi les espaces de *passage:* les véhicules (le métro dans *Roberto Zucco*), mais aussi des espaces de stationnement provisoire (les cafés, les parcs) qu'on retrouve dans tout le théâtre de Koltès; mais aussi les espaces d'abri, d'asile: la chambre, le lit, la maison.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.[36]

A ces espaces de la ville moderne Koltès offre à ses personnages une alternative – un espace «autre» – une utopie (irréelle) ou une hétérotopie de l'altérité – «l'Afrique». Celle-ci se définit par son caractère inaccessible qui ne se réduit pas seulement aux aspects

[33] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980
[34] Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49
[35] Mihali Ciprian, *Altfel de spații – studii de heterotopologie*, Editura Paideia, București, 2001
[36] Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49

géographiques (isolement, l'existence d'une chaîne de montagnes, un océan, une forêt, etc.) mais implique surtout des empêchements sociaux, mentaux et culturels.

L'Afrique – véritable motif du théâtre koltésien – est une création des voyageurs, du colonialisme, etc. Chaque image différente de l'Afrique est «conforme à la réalité», une réalité propre à celui qui la «raconte», la «rencontre» ou l'«analyse». Bernard-Marie Koltès éprouve un réel intérêt pour le monde noir. C'est une passion qu'il nourrit au quotidien, du fait de ses nombreux voyages. On peut, par ailleurs, noter une «présence noire» quasi-permanente dans son théâtre. Il fait également cette poignante déclaration à propos de l'Afrique:

J'avais besoin d'aller en Afrique pour écrire tout (...) Pour moi l'Afrique c'est une découverte essentielle! Essentielle pour TOUT. Parce que c'est un continent perdu. Absolument condamné. (...) C'est comme un bateau qui chavire et qui est très rempli de gens et qui est perdu ! Il n'y a aucun espoir. C'est pour ça que je dis qu'il est essentiel de voyager très jeune. Ça vous restitue un peu dans le monde. (...) Quand je pense qu'il y a des mômes qui passent TOUTE leur journée à faire l'aller jusqu'au puits et le retour du puits (...) on se dit: mais comment on peut encore s'intéresser à des problèmes sentimentaux (...). Ils passent leur journée à ça et ils meurent à la fin en ayant passé leur vie à chercher de l'eau. Je vous jure que ça nous remet à notre place. Je ne dis pas qu'on est obligé d'y penser tout le temps, parce qu'on deviendrait fou (...) Pour moi l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout. Je n'écrirai pas s'il n'y avait pas ça. S'il n'y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête, qu'on est d'incroyables privilégiés, qu'on n'est pas intéressants, qu'on n'est rien.[37]

Le motif de la ville est le décor, le cadre de toute la pièce; la ville est présente sous sa dimension horizontale, plate comme si on se trouvait devant un univers rigide et implacable, impersonnel et froid, une vaste étendue dépourvue d'âme. Les adjectifs qui désignent le mieux la ville dans *Quai Ouest* sont «cruelle» et «indifférente». Le motif de l'Afrique est caché sous la forme de la «misère noire» qui se trouve dans toutes les pièces de Koltès.

La «misère noire» connaît plusieurs visages: elle est la misère des Noirs, la misère des êtres déracinés, celle des femmes ou des pauvres du monde entier. Il y a un glissement de l'espace de la ville conçu dans la dimension de l'horizontalité, vers un espace centrifuge, en expansion, comme si la «misère noire» en envahissant la scène elle repousserait la ville dans les coulisses.

Un autre motif du théâtre de Koltès est celui de la langue maternelle qui est bien lié à la «misère noire». Il apparaît sous la forme du monologue en langue étrangère ou celle de la référence au nom secret. Dans *Quai Ouest* on se trouve devant les deux formes. Yan Ciret parle «du mythe de l'origine des langues»[38].

Cécile, la mère, vieille Indienne Quechua meurt dans sa langue natale. Avant d'y parvenir, elle aura remonté de l'anglais de sa migration, puis elle passera agonisante à l'espagnol de la Conquête, avant de mourir dans «sa» langue d'origine. C'est-à-dire que la fin nous fait repasser, comme un éternel retour, dans le mystère de notre première parole native: «Quiero regresar a las Lomas Altas, no, no quiero regresar allá, el aire allá esta podrido y huele a mierda, allá lo perdido todos mis colores y mis fuerzas y mi virilidad, allá me gastaron la vida y a cambio me dieron una bolsa de guijarros que debo arrastar noche y dia por el mar, por los puertos, hasta que me caiga de cansancio […] Cheqnisqua kachun llapalla n tu tta,

[37] Propos recueillis par Jean-Luc
[38] Yan Ciret, "Un romancier des origines", in *Magazine littéraire*, n° 395, Février 2001, pp. 38-40

chay warmikunapa tutan… Kamaq, cheqnispa, warmita rurarqua, pantasqua […] satichikunanpaq»[39].

Quant à la référence au nom secret elle intervient sous la forme de l'entêtement de Cécile à appeler Charles, Carlos. Carlos est le nom que seule prononce la mère, métonymie du nom secret de la tradition juive. Et Charles le refuse parce que le nom secret ne se révèle pas. Il répond à Cécile: «Ne m'appelle pas Carlos et fais- moi de l'ombre»[40].

Le nom secret appartient à un autre temps, à un autre âge-perdu à jamais dans la jungle de la ville – territoire du bizness.

L'axe du temps, qui introduit dans l'espace un ordre relatif s'efface pour laisser place à des espaces contenus dans celui de la ville mais indépendants les uns des autres. Le temps de la ville ne connaît ni origine ni fin. C'est un temps désorienté, comme les rues de la ville qui, de toute façon, débouchent indéfiniment sur d'autres rues. Il n'y a pas de terme à une ville. Elle est un espace clos sur elle-même sans que soient nécessaires des remparts ni des portes. Et, si elle s'ouvre, c'est d'une manière indéfinie, indifférente aux directions possibles du lointain. Si l'on sort de la ville, on est dans l'indétermination spatio-temporelle, dans des zones qui pourraient être du rêve, de l'imaginaire ou du mythe.

Bibliographie :

***, «Koltès, Combats avec la scène», «Traversées scéniques», in *Théâtre aujourd'hui*, N° 5 ;

Barthes, Roland, „La réponse de Kafka », *Essais critiques*, Seuil, 1964 ;

Ciprian, Mihali, *Altfel de spații – studii de heterotopologie*, Editura Paideia, București, 2001 ;

Coquelin, Jean-Yves, *Point de fuite à l'horizon,* Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre ;

de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980 ;

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984 ;

Koltès, B. M., *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985 ;

Koltès, B. M., *Un hangar, à l'ouest, Notes pour Quai Ouest,* Paris, Les Editions de Minuit, 1985 ;

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002 ;

Sarraute, Nathalie, „De Dostoïevski à Kafka », *L'Ere du soupçon*, coll. „Folio », Gallimard, 1956 ;

Sarrazac, Jean-Pierre, *Le Pas*, in Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre 1997 ;

Sébastien, Marie Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, 2001.

[39] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 99
[40] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 38

SOCIAL REALISM BETWEEN EUROPEITY AND DOGMA

Nicoleta Sălcudeanu
PhD, "Ghe. Şincai" Research Institute of the Romanian Academy, Tîrgu Mureş

Abstract: Socialist realism or "jdanovism", as rightly defined by Sanda Cordoş, benefits itself of a certain kind of expressiveness and it can not be isolated from certain influences that fed it, nor of further influence. But, unlike the other European infiltration, it is a form of imposed cultural influence or, in the most optimistic case, "borrowed" through ideological channels. A somewhat forced synchronization. How fertile was it for the development of Romanian culture, we know: an aesthetic abortion, sterility of literary expressivity. On the other hand, an unfortunate consequence of this "synchrony" was the establishment of a relationship of brutal subordination of the writer towards the political power, he falling in a in cruel bondage to dogma.

Keywords: socialist realism, literature, ideology, culture, Europeanism

Literatura română postbelică pare să se prezinte ca o ruptură în cadenţa contrapunctului europeism-tradiţionalism, cadenţă ce a ritmat continuu mişcarea cultural-ideologică românească. Întâi de toate, trebuie să precizăm că nu există simetrie în baleiajul culturii române între progresism şi reacţionarism. Modelul junimist este, poate, cel mai ilustrativ. Şi anume, acela al inovaţiei în tradiţie. Nu este însă şi singurul. Niciodată, decât poate în ipostazele sale extreme (v. avangardismul sau sămănătorismul), paradigma culturală nu s-a înfăţişat în forme pure. Fenomenele nu pot fi privite separat. Există o dinamică subterană, o dialectică ce produce în final o formă de sincretism cultural. Întotdeauna aproape tradiţionalismul s-a înfăţişat cu striaţii inovaţionale, iar inovaţia a prezentat mai mereu un element de prudenţă tradiţionalistă. Imbricarea fondului cu forma a reprezentat mai întotdeauna respiraţia somatică a culturii române. Nu trebuie să uităm însă că o proporţie semnificativă a creaţiei culturale s-a bayat pe împrumut. Acesta nu este un fenomen pur românesc. De totdeauna culturile au fost permeabile între ele, nu au evoluat în mediu anaerob, ci au prezentat o reţea fină de capilare prin care influenţele, împrumuturile respirau în voie. Literatura română nu putea fi o excepţie.

De aceea, nici măcar paranteza comunistă n-a reprezentat decât o ipostază alambicată a aceleiaşi predispoziţii mai mult sau mai puţin mefiente a schimbului cultural, cu accent pe împrumut. Chiar şi "obsedantul deceniu", impropriu numit "proletcultism", definit de Sanda Cordoş, pe bună dreptate "jdanovism" (termen descinzând din coordonatele impuse, prin discursul său, de Jdanov, la 17 august 1934, la Primul Congres al Uniunii Scriitorilor Sovietici), este rezultatul unui schimb cultural întortochiat. După cum, cu extremă precizie, circumscrie ideea de proletcultism în opoziţie cu "jdanovismul", tânăra cercetătoare atrage atenţia asupra faptului că Proletcultul reprezintă un fenomen literar episodic în Rusia sovietică, devenit, în timp, o formă de disidenţă culturală, dezavuată chiar de ideologi: "…Lenin nu e dispus să crediteze nici Proletcultul, organizaţie culturală extrem de activă care îşi propune explicit să promoveze o cultură a proletariatului revoluţionar prin conferinţe, centre şi ateliere artistice. Neînţelegerile ideologice dintre Lenin şi A. A. Bogdanov,

doctrinarul Proletcultului, datează din 1909 când Lenin îl acuză pe Bogdanov că sub denumirea de «cultură proletară» promovează concepţii reacţionare”[1]

Dacă urmărim rădăcinile avangardiste, cu puncte de iradiere în Elveţia, Franţa sau Italia, ale poeticii realist-socialiste, descoperim un paradox: acela că nici măcar “jdanovismul” impus de la Moscova nu este un fenomen spontaneu şi nu e nici pe departe un tipar inaugural, o enclavă culturală. Paradoxal, “jdanovismul” românesc îşi trage seva din avangarda europeană, iar faptul este copios şi acribios demonstrat de studiul Sandei Cordoş. Spre deosebire însă de alte infiltrări europene, acesta este o formă de influenţă culturală impusă sau, în cel mai optimist caz, „împrumutată” pe canale ideologice. O sincronizare oarecum forţată. Cât de fertilă a fost ea pentru evoluţia culturii româneşti, se ştie: un raptus estetic, o sicitate a expresivităţii în plan literar. Pe de altă parte, o consecinţă nefastă a acestei “sincronii” a fost instaurarea unei relaţii de subordonare brutală a scriitorului faţă de puterea politică, acesta trezindu-se într-o cruntă vasalitate faţă de dogmă. Gustul estetic şi libertatea interioară se resorb în structurile rigide ale unei poetici simpliste, rudimentare, schematice.

Există însă şi o carieră surprinzătoare – s-ar putea spune – a expresivităţii „jdanovosmului” cultural, şi aceasta se petrece la nivelul receptării în timp. Peste ani, poetica realist-socialistă a suferit o mutaţie semnificativă. Poemele, proza vremii, citite azi, pot avea efecte surprinzătoare asupra receptorului, putând fi asimilate pe un portativ ce se întinde de la cheia umoristică involuntară, la cea a nostalgiei. Este evident că, aşa cum a demonstrat Eugen Negrici[2] că există o expresivitate involuntară a scrierilor vechi fără intenţii calofile, tot aşa literatura, arta plastică, muzica etc. realist.socialiste sunt îmbibate cu un curcubeu întreg de expresivităţi.

În freatica sa însă, fenomenul este infinit mai complicat. Ideea de “criză a culturii”, pe care, cu sagacitate, tot Sanda Cordoş o defineşte, reprezintă, de fapt, o “temă occidentală” pe care, la o primă vedere, “cultura Europei răsăritene nu se arată, în general, preocupată să şi-o însuşească”, dar, precizează autoarea, “aceasta nu trebuie să ne îndemne să credem că Estul ar fi reprezentat, la răspântia dintre veacuri ori în deceniile ce vor urma, obrazul vesel al Europei şi nici că problemele majore ale culturii apusene ar fi fost necunoscute în Răsărit. Dimpotrivă, atât cultura rusă, cât şi cultura română sunt profund interesate de mişcarea culturală occidentală, indiferent dacă extrag de aici modele demne de transportat în propriul areal sau doar repere (neîndoielnic majore) cărora li se contrapune, într-o emulaţie negativă, spiritul naţional”. E vorba de disputa dintre fond şi formă, de rezistenţa fondului la noi conţinuturi pe care, totuşi le vor apropria într-un târziu, chiar dacă distorsionat. “Îmbrăcând forme radicale sau proiectând coabitări paşnice, de natură sintetică (între specificul naţional şi creaţia universală), aceste dezbateri sunt în măsură să stabilească vârsta culturilor şi, mai ales, a literaturilor naţionale în interiorul cărora sunt purtate. Literatura română şi literatura rusă sunt literaturi tinere care încearcă – intrând în dialog cu modernitatea bazată pe o lungă şi coerentă tradiţie a literaturii occidentale – să-şi configureze propria identitate”[3]. Desigur, influenţa occidentală a fost preluată, de către culturile tinere, într-o manieră eclectică, dar certamente “tehnici, teme, motive vor tranzita fără probleme, spre literatura Răsăritului; matricea însă, în care acestea se dezvoltă în Occident şi care generează sentimentul finitudinii şi chiar spectrul epuizării şi al sterilităţii rămâne străină unor întemeietori care au o lume de construit”[4]. Un lucru extrem de important, subliniat de tânăra cercetătoare, reprezintă o contradicţie: “aceste influenţe occidentale vor precipita nu o dată în complexe culturale ce se vor întoarce contra

[1] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, pp. 61-62.
[2] Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Cartea Românească, 1977.
[3] Idem, p. 45.
[4] Idem, p. 46.

modelelor”[5]. Pe această filieră sofisticată, până şi “jdanovismul” reprezintă o astfel de tentativă de construire a unei identităţi culturale. Se ştie cât de păguboasă, dar, dacă păstrăm o anume distanţă, şi o avem, epurată de orice fel de emoţii, fenomenul poate fi privit mult mai relaxat. Tendinţa aproape unanimă este însă, şi astăzi, aceea a unei negări vehemente, tranşante, aceea a „înfierării” indignate, a respingerii fenomenului ca pe o boală ruşinoasă. Uităm că el nu poate fi negat, indiferent de cât de indignaţi am fi, şi că face parte – vrem nu vrem – din istoria noastră culturală, cum şi din istoria mare, deopotrivă.

O atitudine oarecum similară are şi Monica Enache, într-un număr recent al „Observatorului Cultural”[6]. Într-un studiu consacrat realismului socialist în artele plastice, autoarea consideră, axiomatic, că acesta „nu poate fi considerat un stil sau un curent artistic, din moment ce nu i se pot defini o platformă pe teritoriul plastic, un fond de idei coagulate filozofic şi o formă în acord cu acestea”. Însă cum l-am putea defini altfel, dat fiind că dispune de un curcubeu al expresivităţii ce îl decupează categoric de alte stiluri şi curente? Este adevărat că „termenul va fi reinterpretat permanent, din ce în ce mai permisiv la nivel estetic, în funcţie de nevoile politice de moment”, este adevărat că principala componentă a sa este pura propagandă. Ne putem întreba însă este aceasta singura formă de expresivitate ce abuzează de propagandă? Întrebare retorică. Autoarea recunoaşte componenta estetică, dar o tratează din perspectiva unei alte paradigme, cea ideologică. În pofida acestor rezerve, este un studiu bine documentat ce contextualizează fenomenul la modul profesionist.

Un lucru cert e că literatura română a “obsedantului deceniu”, cum defineşte perioada Marin Preda, este, şi ea, rezultatul unui fel anume de precipitări culturale transformată în complex, a unei predispoziţii culturale europene preluate, anamorfozate într-atât încât să parvină la situaţia de inamic al modelului genuin.

BIBLIOGRAPHY:

Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.

Ornea, Zigu, *Formula sufletească a românului*, în *România literară*, nr. 1 / 10-16 ianuarie 2001, p. 9.

Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Cartea Românească, 1977.

[5] Idem, p. 47.
[6] Monica Enache, *Ce este realismul socialist?*, în *Observator Cultural*, nr. 805 / 13 ianuarie 2016.

ANALYSIS AND DIAGNOSIS, A POLIVALENT APPROACH TO STRUCTURAL REFORM OF THE ROMANIAN SOCIAL SPACE

Doina David
Assoc. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The period that followed 1989, the Romanian social space meant and means restructuring the entire social space reorganization of economic structures need specific market economy of the XXI century. The social space is a coherent, complex and subject to an accelerated development process, where reform involves breaches, systems and subsystems grafts in economic, financial, technical, managerial, psychological. To stake out the issues that we must address this problem in mind, we believe that our approach should start with the "knowledge" and perception of current realities. Romania's option near European standards in the evolution of general global economic and strategic, you must ensure cohesion process social system should not be perceived as a phenomenon isolated to one individual. Reality shows increasingly that economic and cultural identities are a disconcerting diversity mobilizes forces that resist integrating projects. Configuration political, cultural and economic development of the modern world is still fundamentally determined by the existence of specific national structures and forms. Thus the motivation of reform options, restructure the social undoubtedly must involve several components procedural: defining problems and specific difficulties, identifying area and field event of their choice set of solutions, effective integration of alternative, complementary in Finally able to generate an overview of the evolution of his own social system.

Keywords: Crisis, post-modernity, phenomenon, culture, knowledge.

The period that followed 1989, the Romanian social space meant and means restructuring the entire social space reorganization of economic structures need specific market economy of the XXI century. The social space is a coherent, complex and subject to an accelerated development process, where reform involves breaches, systems and subsystems grafts in economic, financial, technical, managerial, psychological. To stake out the issues that we must address this problem in mind, we believe that our approach should start with the "knowledge" and perception of current realities. From the social point of view "step" current is characterized by:

1. Crisis to European standards

Romania's option near European standards in the evolution of general global economic and strategic, which should ensure social cohesion This process system should not be perceived as a phenomenon isolated to one individual. Reality shows increasingly that economic and cultural identities are a disconcerting diversity mobilizes forces that resist integrating projects. Configuration political, cultural and economic development of the modern world is still fundamentally determined by the existence of specific national structures and forms. Thus the motivation of reform options, restructure the social undoubtedly must involve several components procedural: defining problems and specific difficulties, identifying area and field event of their choice set of solutions, effective integration of alternative, complementary in Finally able to generate an overview of the evolution of his own social system. And the parameters that can provide credibility and consistency phenomenon.

2. Global society as unity in diversity

The old political and economic identities were disbanded and reconstituted others. Unfortunately ideas resurface old conflicts between blocs geopolitical and strategic, economic relations between East / West, the timing pan-western / identity and trends; of pan-European trends / tendencies of differentiation.

There are more persistent feeling that "property market" is increasingly monopolistic control of Western countries that have mechanisms for selection and operation preferentially and manipulative. The shock of the transition and its economic consequences created a background of deep crisis, which in turn triggered attitudes as a reaction to social aggression, insecurity and economic instability. This diverse socio-economic and political causes and finding more ways categories of strategic concepts required "ordering" the establishments in diversity.

3. Redefining the concept of development

Development in general can be defined as a complex process that involves a succession of phenomena and processes, which are sequences of a process in which, during the transition from one stage of development to another requires that something objective. This step aims economical, political and social issues and not least human.

All companies are in "transition" in transition from one stage to another involves and is determined by the evolution of the global social system drive. If European countries which have gone from a totalitarian to a democratic system, "transition" is facing an inevitable process of "ideological vacuum" where there is an acute desire for identifying social groups. Chaotic environment internal crisis and collapse of structures of authority integrative forms threw the former communist countries into a morass socially and economically.

The concept of "transition" should be redefined and our position as a European country should therefore be legitimately opening to information for decision-making know-how, to the revaluation of 'praxis' political and civil society to reformulate skills.

4. Disappearance economic rationalism

Movements 80s were especially directed against the totalitarian state and the forces participating in the Central and Eastern European revolutions took over and scaled national idea. Simultaneously they raised the question: nation, democracy, national sovereignty. The resurgence of national idea, and nationalism in Eastern Europe area surprised the Western world must recognize that was unprepared to respond to this "provocation".

The mutation was shocking but also for former communist countries that open borders and free movement demonstrated that the West is not a "lost paradise", nor "Paradise Regained" social polarization, competition, unemployment, alienation of the individual in Western society have It proved that illusions were actually lost.

Today we are witnessing a contrast between resurgent national movements, accompanied by nationalism and Western trends imposing their economic models, extending the patterns of democratic organization, accentuation of interdependence, and to overcome political divisions and military. Paraphrasing Levi-Strauss, history is also unpredictable "change of orientation, rather in the manner of a chess game horse who always has at its disposal more possibilities of movement, but never in the same direction."[1]

5. Crisis identity of the individual and the social system

The changes since 1989 have changed the whole system of reference of the individual. It was "awakened" in a social system that does not have a supra-referential to form him and to integrate socio-professionally. The world after 1989 for eastern European countries is different from a structure and organization super-, she becomes engaged in a circuit endless

[1] Claude Levi Strauss, Race and History, vol. Racism against science, Bucharest, Political Publishing House, 1982, p. 19

interdependencies and supranational integration, a tissue political, economic, social and even cultural individual shall relatively foreign. We are moving towards a world where companies will be characterized by multiple options, a world where there will Mainstream and exclusive, customized by regional and global architecture, where the individual is found difficult. The bottom line: social identities, individual and national entities no longer stands out as more or less separate, but as integrated entities in a succession of global interdependence and global.

6. Approximation state paternalist type

Thanks to reforms since 1989 in terms of social disintegration we are witnessing a phenomenon of identity groups and communities, a phenomenon that had direct implications on the mechanisms of national identification. The disappearance triggered totalitarian state; crisis of authority of the institutions of political and public legal vacuum, the social structure was prey organizations anarchic and spontaneous, which generated social insecurity, unemployment, inflation, corruption, practically all those evils that existed in Western societies but which for us were undetectable before 1989.

Thus the disappearance of old political identity, ideological, economic and social, military (in some cases even the state), the collapse of the old mechanisms of regional integration have brought to the surface and structural deficiencies totalitarian state - communist. The transition to other forms of social organization means for these countries 'decentralized' political and economic global social reconstruction, and reconstruction of national identity. Reconstruction of national identity and achieving economic performance, allow integration of future competitive. Retrieving national identity was cause and effect of the collapse of communism. In Romania, the dictatorial regime compromised and hijacked in support of its national feeling, this explains why the company was subjected to severe moral and political ban after 1989 especially from anti-communist forces.

7. Culture as a central element of identity

In a world of postmodernism dominated by monopoly media[2], culture becomes form of expression, for a nation, it is in a new relationship with the social environment and remain germinating environment and the printing existential identity of the nation. Culture as a central element of identity is favored by globalization[3] of the economy and the rise of new "productive forces" and communication. Alvin Toffler noted that the nature of power and implicitly stating identity and social actors historically been and is a combination of power, economic power and knowledge[4].

Even in culturally we are moving towards a world where companies will be characterized by multiple options. In economic terms they already exist: "At a time relatively short, mainstream society Unified divided into many different groups, values and tastes very different, specialists in advertising called phenomenon of company market segment, decentralized market"[5].

Diversification human and default culture is the natural result of social diversification as a result of specific practices they follow human community. Philosophical anthropology would conclude: "Engine ethnic diversification is therefore in the very dialectics of social life, different from that fundamental dialectic of nature"[6].

8. Synchronism, gaps and integration

[2] See Thomas Kuhn, Structure of Scientific Revolution, Bucharest, Scientific and Encyclopedic Publishing House, 1976, p. 43-78, 87-95, 156-179.
[3]See Immanuel Wallerstein, The Modern World, vol 2 Meridiane, 1992.
[4]See, Alvin Toffler, power moving Bucharest: Header, 1995, p. 416.
[5]John Naisbitt, megatrends, Political Publishing House, Bucharest, 1989, p. 328.
[6] Petecu Dionysius, the concept of ethnicity, Bucharest, Scientific and Encyclopedic Publishing House, 1980, p. 166.

Political, economic within a society are becoming more dependent on the processes taking place in many parts of the world. Today we are witnessing another "step" harmonization of unity in diversity due to: the effects of industrial civilization on the social space and the structure of societies, the social organization of labor and placement to the "center" of economic, commercial and technological stock control and distribution of profit sharing.

The relationship center / periphery becomes a structural one responsible for the uneven development of countries of firms in the system. Report center / periphery changes its "borders" from one period to the next, integrating new regions given that some areas changing role, moving from the economic periphery to semi-periphery. Drama countrie on the periphery of economic space is that they want political and economic sync with developed countries, but they are constrained by the values and logic imposed on them. The growth of interdependence, pro or con-integrationist trends demonstrate that mitigating social and economic disparities, can only be achieved through individual social action (national), but that correlated with global (European or global). "If an empire's political structure tends to bind culture of occupation, in a global economy it tends to bind culture spatial location and the reason is that in a global economy the main mechanism of political pressure is the state structure local (national "[7].

9. Economic power and media power

Not coincidentally this was allowed the last, because the information is more than ever a true "agent of power." Social impact is incalculable and often unpredictable. Along with economic power, media power that can trigger a state in its own universe of communication can become a fundamental component of its regional or global.

Much of conflicts today are based on conflict mediators interpretation of information which may be: distorted, manipulated, reinterpreted to create a favorable image on a fact event to provide a certain size (social, political, economic or military). States who hold political and economic supremacy, are prevailing in the international media field, sometimes having more impact than a political program.

The information remains largely the main "instrument" that is available economically and politically powerful of the world, that world which we call generically "capitalist". Capitalism has not proposed to create a heavenly world, he was limited to "improve market functioning", using the: ideology, science, engineering, and information praxis. Even if current trends are internationalist and globalizing world vehemently Western states still differences between East and West in the same single Europe. "While Western Europe is separated from the twentieth century to step into the twenty-first century, divides Eastern Europe to enter the twentieth century in the XXI century"[8].

10. Post-modernity and postindustrial society

One definition synthesized, social and human sciences can be considered a blending of judgments relating to the socio-human, to the extent that these judgments are valid, express fundamental aspects of reality socio-human, and becomes virtually any form of activity intellectual. Sociology as a social science requires today integrative approach and semantic reconstruction and hermeneutics, determined to accumulate mutations and transformations occurring within the social space. Social knowledge is a complex phenomenon that involves including a shift from the perspective of postmodernism: "It needs a new sociology and a new society: social knowledge is built, not found and this is possible only in a community whose Members act jointly create its own language and culture ... In short, it needs a new organization of society that lays the foundation's key social theory and praxis mediation

[7] John Naisbitt, op. cit. P. 281.
[8] , in Ralf Dahrendorf Reflections on the Revolution Europe, Bucharest, Humanitas, 1993,. p. 130..

between social "[9]. From the perspective shown that sociology should be reconsidered and reinterpreted as a science in terms of postmodernism (defined as the sum of the transformations taking place in the social space and across all components.

The sum not these changes sooner or later have objectified a series of mutations quantitative and qualitative that occurred at the segment level existence. Before exemplify these mutations consider it necessary to define conceptual postmodernism "end of modernity does not mean that no events occur, but that the event no longer It is considered as occurring on a line unitary thought of history as progress unique: there is a unified history and so there is something like progress: so there is no modernity. Postmodernism is so fragmented era thinking how to; .. . thinking, ... accept elements of post-modernity, end of metaphysics; end unified vision."[10]

The actual history to be lived and assimilated in a larger process of reconsideration where if the industrial revolution, modernity production was driven by all developed societies, each realized this particularly individually, depending on the circumstances, local resources, cultural and economic heritage, according to social morphologies. In this context we can not ignore the unity, diversity, identity and the difference at the social level.

The trend of globalization can be achieved not by uniformity but by keeping the individual specifically within globality, basically it comes to tackling new dimensions[11] of existence[12], at:

- Social in this space of social post-modernity is facing a clear trend extrapolation and exacerbation of economic rationalism on all components of global social space. The trend of today's world for pragmatic sequence must not fall into the sin of considering economic rationalization only form of social rationality.

- Economic level, involves extensive process of "resource crisis" which entails the redistribution in the developed economies or less developed, or the European globalization, the phenomenon of wholeness and extensive EU constitution If modernity was very clear delineation of social space components in the "center" periphery "," regions "to post-modernity is important to consider the social space as equal components, sub axiological report.

- The psychological level, is representative, he expressed in a higher court social integration. Modernity is characterized by relatively rigid social systems, organized and structured pyramid post-modernity wants an easing congestion, formation of personality in a social setting in which the individual is directly involved, without complying with the rules supra. This process is intended to become operational not only at regional, continental and intercontinental even by creating civil structures flexible organization capable of ensuring each ethno-social communities equal participation in the dialogue.

- The cultural, economic and social changes contain themselves and cultural components. The unit also influences a culture existential plane, the ontology of life, becoming an internalized component of the economy and the political system. Cultures are different, individualized because they express "unique signals. Shared memory is a fact attesting to the existence of a unit conscience".

Economic integration can not and should not override cultural identity. Integrating force of economic logic operates only between separate entities, and these do not abolish them functionally interrelated. Basically, economic integration does not cancel national identities

[9] Pauline Marie Rosenau, Post-Modernism and the Social Sciences, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, in 1992
[10] Gianni Vattimo, modernity End Publishing Pontic, Constanta, 1993, pp. 185-186..
[11] See R. Dickens, Michael Fontana, Postmodernism and Social Inquiry, The Guilford Press, New York, London, 1994.
[12] Yuri Lotman, culture typology Studies, Bucharest, Univers Publishing House, 1971, p. 22.

taking part in the vital trade: goods, services, capital, technologies and not least of values. Cultural geography changes with political geography.

We are very much familiar with the phrase "Western culture", "Eastern culture" East / West. According to this delimitation in the modern era of democracy criterion of cultural borders is that of national cultures. In post-modernity, new forms of cultural universality is defined by multiple interactions that occur between national cultures where political and cultural identity mutually reinforcing each other substance transfers its forces, means and mechanisms for integration.

In conclusion post-modernity is focused on: difference, individuality, color has a tendency relatively culturological (to extrapolate cultural paradigm on components of social space), ignoring a certain extent sociological perspective on the social space overall, this will be done trends that define the post-industrial society. If we accept optical author of "To postindustrial society", D. Bell[13], taking his ideas configuration postindustrial world of the twenty century, the Western world could be summarized as following:

- The economic base of production will be offered information and specialized sciences;
- Politics retains privileges which they had in determining the coordinates of social life;
- Social stratification will be offered vocational skills qualification standards determined;
- Social space due to its diversification will tend to move toward global social space cohesion;
- Institutionally at all levels of the university, research institutions, companies, experts asserting desired;
- Human resources (Unlimited only) must be encouraged and motivated in their actions for the development and affirmation;
- Economic equilibrium must be dynamic, to preserve the symmetry between the private and public sectors;
- Transforming social reality, stimulation of interrelated, actions and knowledge.

These are mere milestones in our analysis. Addressing social can not be done unilaterally by extrapolating the economic subsystem of the social system, nor by accepting cultural trends, but by an approach to civil society and global social system in terms of technological civilization, its impact on the subsystems of the social system and including the individual on fund socialize, and all components and sources of training and development patterns of behavior. In the social space post-modernity[14] may be associated with the trend of increasing the share of civil society within each community, as a phenomenon of "defense" against institutionalized power; and post-industrialism[15] as a trend-economic-technological complex assertion of military (they require polarizing tendencies of the research).

The possible analogy (post-modernity – post-industrialism) is not entitled nor the potential structural and explanatory nor the potential epistemological. Knowledge must get beyond the theoretical thresholds, must reach the "threshold communication" because only

[13] See D. Bell, The Coming of Post-Industrial Society, Adventure in social forecasting, Basic Books, New York, 1976; D. Bell, Mous James, The Sociology of the Future, Rusel Sage Foundation, New York, 1971.
[14] Postmodern Arnold Toynbee was introduced in order to delineate the modern history of the West (sec. XV century end. Al. XX century) history which begins with the early postmodern sec. XXI century.
[15] See distinction postmodernism / postindustrialism in: Pauline Marie Rasénace, Post-Modernism and the Social Sciences, Princeton University Press, New Jersey, 1992; Jean-FrançoisLyotard, The Postmodern Condition, Babel Publishing House, Bucharest, 1993; Gianni Vattimo, Transparent Society, Political Publishing House, Bucharest, 1997.

this:"correlation paradigm, lived world of the social system can be done in a manner that is not just rhetoric."[16]

BIBLIOGRAPHY

1. Neculau, A., Ferréol G. (coord.) (1998), *Psihologia schimbării*, Editura Polirom, Iaşi
2. Papper, K. (1994), *Societatea şi duşmanii ei*, Editura Humanitas, Bucureşti
3. Peteu, D. (1980), *Conceptul de etnie*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti
4. Petre, A. (1999), *Sociologie generală*, Editura Polirom, Iaşi
5. Piehon-Rinier (1971), *El proceso grupal. Del psicoanalisis à la psichologia social*, Editura Nueva Vision, Buenos Aires
6. Prigogine, I., Stengers, Isabelle (1984), *Noua alianţă*, Editura Politică, Bucureş
7. Radu, I. (1994) (coordonator), *Psihologie socială*, Editura EXE S.R.L., Cluj-Napoca
8. Rasénace, Pauline Marie (1992), *Post-modernism and the Social-Sciences*, Princeton University Press, New Jersey
9. Răcheru, A. (1997), *Ce este postmodernismul?*, Convorbiri literare, nr. 3
10. Ridel L. (1991), *La crise chance au catastrophe? Processus de crise dans les organisations*, Paris
11. Robins, P.S. (1990), *Organization theory - Structure, Design and Applications*, Englewood Cliff, Prentice Hall
12. Rosenau, Pauline-Marie (1992), *Post-Modernism and the Social-Sciences*, Princeton, University Press, New Jersey
13. Rupnik, J. (1995), *Le reveil des nationalisme*, în vol. Le Dechirement des nations, Editura Seuil, Paris
14. Smart, B. (1993), *Postmodernity*, London and New York
15. Stănciulescu, Elisabeta (1996), *Teorii sociologice ale educaţiei*, Editura Polirom, Iaşi
16. Tajfel, H. & Turner, J.C. (1970), *The Integrative Theory of Intergroup Conflict*, Austin, W.G.
17. Tejfel, H. (1976), *Exit Voice and Intergroup Relations*, in Strickland, 1
18. Toffler, A. (1995), *Puterea în mişcare*, Editura Antet, Bucureşti
19. Vander-Zanden, J. (1988), *The Social Experience*, An introduction to sociology, Random House, New-York, U.S.A.
20. Vattima, G. (1993), *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa
21. Vattimo, G. (1997), *Societatea transparentă*, Editura Politică, Bucureşti
22. Wallerstein, I. (1992), *Sistemul mondial modern*, vol 2, Editura Meridiane
23. Weber, M., (1971), *Economie et société*, Editura Plun, Paris

[16] Jürgen Habermas, Knowledge and Communication, Bucharest, 1983, p. 37.

A FEW CONSIDERATIONS REGARDING THE ASTROLOGIC HERMETIC LITERATURE

Renata Tatomir
Assoc. Prof., PhD, Hyperion University of Bucharest

Abstract: The aim of this paper is to emphasize some of the main Hermetic astrological writings, famous during the first three centuries B.C. and the first three centuries C.E. in the Mediterranean region. Although they often consist of scattered fragments discovered by chance thanks to their mentioning by the Greek and Latin scholars of the time in their works, the Hermetic astrological writings are usually ascribed to the Egyptian god of knowledge and writing, in his syncretic aspect of Thoth-Hermes-Trismegistos. However, there were also cases when this sort of writings were the apanage of the highest Egyptian priests, like Petosiris, and/or even the kings, such as Nechepso.

Keywords: Hermetism, astrology, Egypt, Thoth, Trismegistos

Introducere

Astrologia – sistemul de credinţe potrivit căruia destinul individului (iar la o scară mai mare, soarta raselor, evoluţia şi modificările pământului, etc.) este determinat de-a lungul vieţii pe baza astrului care s-a aflat în ascendent în momentul naşterii, sau sub protecţia căreia se află o anumită persoană ori regiune – a fost probabil practicată de la o dată foarte timpurie în spaţiul mesopotamian, mai exact de către chaldeenii din Babylon.[1] Sursele de care dispunem în momentul de faţă oglindesc această opinie. De pildă, în sec. I e.n., Pliniu cel Bătrân, autorul unui impozant compendiu al ştiinţelor natural-filosofice, menţionează că Berossos (despre care mulţi considerau că a adus astrologia în Grecia din Babylon), pretindea că în Chaldeea s-ar fi efectuat de 490.000 de ani observaţii astrologico-astronomice. Totuşi, cu un secol înainte, Cicero se arătase sceptic cu privire la data de 470.000 de ani de care auzise; iar Diodor, care în sec. I î.e.n. admisese că numiţii chaldeeni fuseseră colonişti din Egipt şi fusese impresionat de antichitatea ştiinţei şi predicţiilor lor astrale, refuza totuşi să accepte data de 473.000 de ani. Mai mult, odată cu istoricul grec Herodot, din sec. al V-lea î.e.n., Egiptul a fost considerat depozitarul înţelepciunii antice, astfel că astrologii îşi revendicau cunoaşterea de la „vechii egipteni". Cei care erau favorabili Egiptului, susţineau că în cei 48.863 de ani care se scurseseră între zeul Ptah şi Alexandru cel Mare, fuseseră observate 373 de eclipse ale Soarelui şi 832 de eclipse Lunare.[2]

Preocupări cu privire la concepte integratoare cu grad de universalizare cu care astrologia opera, precum *sympatheia* cosmică, destin ori influenţa astrelor asupra relaţiilor şi problemelor oamenilor se regăsesc în vechiul Egipt şi Grecia clasică.[3] Ipoteza fundamentală a astrologiei, altfel spus, credinţa într-o legătură directă şi care poate fi calculată între mişcările planetare şi acţiunile umane, a apărut prima dată ca o consecinţă a cuceririlor lui Alexandru, printr-o fuzionare a ideilor greceşti, egiptene şi babyloniene, realizate în principal de stoici.[4]

[1] Sachs 1967, 13-19.
[2] Pliniu, *N.H.* 7.193; Diodorus Siculus, *L.H.* 2.31.8; Cicero, *On Divination* 1.19 şi 2.46.
[3] Kákosy 1982, 163-191.
[4] Despre relaţia dintre stoici şi astrologie, cf. Long 1982, 165-192.

Astrologii s-au considerat întotdeauna oameni ai religiei şi ca urmare şi-au înveşmântat învăţăturile în limbajul cultului sacru. Cu toate acestea, ca şi astăzi, şi în acele vremuri astrologia a fost ironizată de o parte a publicului, mai cu seamă de cei cu înclinaţii către abordarea realistă şi raţională a fenomenelor din natură[5] şi de aceea autoritatea sa a fost într-o bună măsură diminuată şi subminată.

Pe baza informaţiilor de care dispunem astăzi, opinia generală este că, venită din Chaldeea, astrologia s-a infiltrat în Egipt din momentul în care acesta a intrat sub dominaţie persană (525 î.e.n.). Acestor indicii li se adaugă şi precizarea lui Festugière[6], după care, astrologia a pătruns în Grecia din Babilon, deopotrivă pe o cale directă, graţie lui Berossos[7] şi lui Pseudo-Zoroastru, şi pe una indirectă, trecând prin Egipt, prin contribuţiile lui Nechepso, Petosiris şi ale lui Hermes-Thoth.

Astrologia nu a întârziat să fie cultivată de către preoţii din valea Nilului cu o ardoare care a fost depăşită doar de către „chaldeenii" de pe malurile Eufratului. Basoreliefurile monumentale care decorează templele din ţara sa de adopţie demonstrează puterea pe care o atinsese. Cea mai exclusivistă dintre castele sacerdotale fiind extrem de orgolioasă nu a vrut să lase unui cler strain onoarea de a fi descoperit această ştiinţă divină.

Thoth-Hermes era considerat autorul invenţiilor. O mulţime de cărţi sacre atribuite acestui zeu explicau şi învăţau care erau revoluţiile aştrilor şi raporturile lor cu calendarul liturgic.[8] Ca atare, Thoth era considerat părintele acestei doctrine[9]; el emitea preziceri ţinând cont de poziţia stelelor referitoare la fenomenele naturii, caracterul şi viaţa oamenilor.[10]

Este foarte probabil ca această artă divinatorie să fi fost practicată mai întâi în interiorul templelor egiptene, iar dacă e să-i dăm crezare lui Herodot[11], preoţii egipteni obişnuiau să prezică destinul individului după ziua de naştere a acestuia. În Egipt, unele aspecte târzii ale astrologiei se pare că au fost dezvoltate de către clerul indigen încă înainte de perioada ptolemaică[12], deşi nu cunoaştem nicio scriere şi niciun autor din această perioadă timpurie. Un text citează trei autori care descriu trecerea lui Zeus şi a lui Kronos prin cele 12 semne (probabil în contextul astrologiei mundane): Erimarabos[13], Phoredas indianul şi un anume Odapsos.[14] Există doar câteva scrieri atribuite lui Zoroastru, Pythagora, etc., deşi majoritatea sunt probabil eponime şi compuse de autori mai tardivi.

Scrieri hermetice astrologice. *Despre cele douăsprezece locuri ale sferei*[15]

Franz Cumont[16] este de părere că în Egipt au fost inventate câteva dintre cele mai importante doctrine ale astrologiei. Iar personajul divin imaginar Hermes Trismegistos şi discipolii săi au fost cei mai buni maeştri în transmiterea informaţiilor astrologice. Lui îi aparţin numele şi proprietăţile celor 36 de decani, adică ale celor trei grupe de câte zece grade

[5] Cf. Apuleius, *Met.* XI.15, unde Fortuna este descrisă ca caeca şi *nefaria*.
[6] 1981, I, 102.
[7] Scriitorii greci afirmau că un preot chaldean pe nume Berossos s-a stabilit pe insula Cos şi în jurul anului 275 î.e.n. a introdus un fel de astrologie babiloniană în regiunea mediteraneană. Aceasta în ciuda faptului că nu a supravieţuit niciuna dintre scrierile lui astrologice.
[8] Clement din Alexandria VI, 4; Strab. XVII 1, 45; Diod. I 16, 1. Mărturia lui Diodor este în mod particular importantă deoarece se bazează pe informaţii de la Hecateu din Teos (sec. al III-lea î.e.n.).
[9] Cumont 1918, 63.
[10] Ibid., 68, n. 3. Manilius I, 30, sq. Arnobius Siccensis, *Arnobii Adv. Nat.* Liber II 69. http://www.thelatinlibrary.com/arnobius/arnobius1.shtml
[11] II, 2.
[12] Parker 1978. Parker & Neugebauer 1969.
[13] Despre al cărui nume există bănuiala că ar fi o corupţie din unirea Hermes+Anubis. Cf. Schmidt 1995.
[14] *Ibid.*
[15] Cumont 1918, 63-79; 85-108.
[16] *Ibid.*, 64.

care alcătuiau un semn.[17] Ceea ce s-a numit „iatromathematika" (racordarea medicinei la predicţiile astrologice) a reprezentat domeniul în care a triumfat Hermes Trismegistos. Cu ajutorul acesteia se puteau cunoştea perioadele / epocile critice şi oportunităţile astrale propice sau periculoase pentru bolnav, cele şapte plante ale planetelor şi cele douăsprezece plante ale zodiacului cu ajutorul cărora se puteau compune remedii salvatoare ori filtre miraculoase.[18]

Între manuscrisele greceşti de astrologie se distinge un fragment din Hermes Trismegistos: „Cu privire la denumirea şi puterea celor douăsprezece locuri" : Ἑrmoũ toũ Trismegístou perì tῆj tῶn dώdeka tópwn ὀnomasíaj kaì dunάmewj.[19] Textul cu pricina nu este opera originală, ci un rezumat extras către anul 500 e.n. de către Rhetorius[20] dintr-o „Introducere" (Eἰsagwgikά) compusă cu trei secole mai deveme (către anul 200 e.n.) de către un astrolog celebru, Antiochos din Atena. Acesta a introdus într-un capitol un citat din Dorotheu din Sidon[21] (în tópoj b ᾽) în care tratatul lui Hermes Trismegistos a fost extins prin interpolări. În sec. I e.n., Thrasyllos, astrologul împăratului Tiberius le-a făcut cunoscut romanilor sistemul celor 12 locuri (case) după „cel care este numit Hermes Trismegistos".[22]

În sec. al II-lea e.n., Vettius Valens a introdus în *Antologiile* sale extrase din Hermes Trismegistos, fără însă a-l cita. Intercalate fără discernământ, acestea au dus la o lipsă de comprehensiune, imputându-i-se autorului metoda de lucru. În general Valens oferă o redactare uneori prea scurtă, alteori prea dezvoltată. La o comparaţie a celor două tradiţii se constată că ele derivă dintr-o sursă mult mai amplă decât una sau cealaltă.[23]

În sec. al III-lea e.n., Sextus Empiricus, în rechizitoriul pe care îl face astrologilor expune în linii mari aceeaşi teorie hermetică.[24] O serie de cercetători ai fenomenului hermetic atribuie acestuia diferite date. Astfel, în Poimandres[25] Reitzenstein avansează ideea că majoritatea scrierilor hermetice aparţin sec. al II-lea î.e.n.; W. Kroll însă le plasează în sec. al III-lea î.e.n.[26], în timp ce pentru Krebs[27] ele apar la începutul erei creştine. Apoi, J. Kroll[28]

---

[17] Ioannis Stobaei, *Eclog.* MDCCCCII, I, 29, 67-69.

[18] Diferită de astrologia ptolemaică, bazată pe naşterea unei persoane, iatromathematica egipteană are drept fundament momentul temporal când o persoană se simte rău sau face apel la medic. Acest tip de horoscop a fost numit „decumbiture", (lat. „decumbere", „a se întinde", „a se odihni", sau „a abandona, a se retrage"). Acest lucru aminteşte de obiceiul popular grecesc de a aduce bolnavul la templu, unde se putea odihni şi recupera, în timp ce Zeii trimiteau preoţilor instrucţiuni cu privire la maniera de vindecare a pacienţilor. Aceste instrucţiuni puteau fi primite prin intermediul viselor, printr-o anumită asociaţie religioasă, ori prin pacientul însuşi. Iată ce scrie pe această temă Denis Labouré: „Verbul latin decumbo înseamnă a se întinde în pat (cu referire la galdiatorii învinşi care se întindeau aşteptându-şi moartea). Are sensul cuvântului grec „kataclisis", care înseamnă „actul de a se întinde pe tabla unui pat." Acest cuvânt derivă la rându-i din alt termen care înseamnă „întinderea bolnavului pe paturile din temple, mai ales din templele închinate lui Esculatp." Iar H. L. Cornell dă definiţia următoare: „Decumbiture: aceasta înseamnă „a se întinde", începutul unei boli, sau atunci când pacientul se duce pentru prima dată bolnav în pat. O hartă orară pregătită pentru un astfel de moment oferă foarte preţioase indicaţii cu privire la natura şi prognosticul bolii şi mai cu seamă atunci când a fost studiată cu harta naşterii." Cf. Lurati, *Astrological medicine*, http://www.simonelurati.com/Astrological%20medicine.html

[19] Conservat în *Codex Parisinus Graecus* 2506, saec. XIII, f. 1 sq., de unde derivă *Parisinus* 2424, f. 5 sq. şi *Parisinus* 2420, f. 74 sq. - în *Cod. Marcianus* 335 (Cat. II, Venet. 7) saec. XV, f. 28 – în *Parisinus* 2425, saec. XV, f. 94 sq. – în *Cod. Erlangensi*, 89 (= Cat. VII, Germ. 34), saec. XV, f. 159-174. – Un extras se găseşte în *Cod. Berolinensis* 177 = German., 26, f. 48) Apud. Cumont 1918, 64.

[20] Rhetorius din Egipt, ultimul astrolog clasic important de la care ne-au parvenit extrase. (sec. al VI-lea sau al VII-lea e.n.).

[21] Dorotheu din Sidon, (cca. 75 e.n.) care foarte probabil a trăit şi a lucrat în Alexandria, Egipt. Astrolog elenist din sec. I e.n. care a dictat un poem despre astrologia horoscopică, cunoscut în greacă drept Pentateuhul (cinci cărţi), iar în latină drept Carmen Astrologicum (Cântecul astrologiei). Pentateuhul, carte de astrologie elenistică, ne-a parvenit în special dintr-o traducere arabă de pe la 800 e.n. (ea însăşi o traducere a unei traduceri din medio-persană din secolul al VI-lea e.n. – azi pierdută) a originalului grecesc, efectuată de astrologul persan Omar Tiberiadis.

[22] *CCAG* VIII Parisinus 3, 101, 16: Kaθ᾽ ὃv tópon ὁ legómenoj Trismégistoj Ἑ rmῆj žkaston dwdekathmórion toũ diaθέmatoj ºxíou klaeῖn k.t.l.

[23] *CCG* V (Rom.) 2, 55-61, 156 ss, cf. Vettius Valens II, 5-14, 53 ed. Kroll.

[24] Sextus Emp., Adv. Astrol. 12 ss, p. 341. De remarcat că până în Evul mediu în Europa a circulat în traducere latină o scriere atribuită zeului păgân asupra acestui subiect, astfel încât este limpede că doctorii de apotelesmatică îşi treceau din mână în mână şi din generaţie în generaţie pretinsele revelaţii puse sub patronajul zeului Trismegistos.

[25] Reizenstein 1904, 208.

[26] Kroll, „Hermes Trismegistos", în *PWRE-Kroll = Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* 15, Band VIII.1, Stuttgart 1912, pp. 792-823, p. 821.

apreciază că acestea apar „încă din timpul lui Philon din Alexandria", dar unele nu pot fi anterioare lui Numenios (către 150 e.n.).

La noi a ajuns doar o colecţie disparată de fragmente eterogene, care nu este expresia unei gândiri unice şi nici constante. Toată erudiţia teosofică sau ştiinţifică prin care clerul egiptean îşi transmitea tradiţia era considerată a fi revelată de Thoth-Hermes. Numele lui Thoth aşezat la începutul unei lucrări nu reprezintă indicaţia unui autor, ci a unei origini reale ori presupuse; acest fapt semnifică doar că respectiva scriere aparţinea sau pretindea că aparţine acestei literature sacerdotale. Traducerile în limba greacă ale cărţilor considerate sacre împreună cu falsificările lor nu au fost compuse de către un singur scriitor într-un singur moment, ci de autori diferiţi în epoci diferite. Unele texte empirice se pot regăsi în papyrii medicali din epoca faraonică, în timp ce anumite speculaţii teologice şi morale poartă marca neostoicismului sau al neopitagorismului.

Scrierile astrologice sunt printre cele mai vechi, posibil mult anterioare perioadei sincretismului filosofic. Ele au fost redactate în momentul în care divinaţia astrală a început să-şi găsească adepţi printre grecii din Egipt. Unele dintre ele pot fi contemporane aprocrifelor atribuite regelui Nechepso şi confidentului său, preotul Petosoris (mijlocul sec. al II-lea î.e.n.).

Între primele cărţi astrologice de o valoare deosebită care trebuie amintite aici se numără una care a ajuns până la noi doar în latină (într-un manuscris din sec. al XV-lea). Este vorba despre *Liber hermetis*, a cărei valoare a fost recunoscută şi interesul trezit de abia la sfârşitul deceniului patru al sec. al XX-lea, de către W. Gundel.[29] Cartea este de fapt un florilegiu ale cărui secţiuni coboară până în sec. al II-lea î.e.n., conservând scrieri pe care astrologii greco-egipteni, orientalizanţi şi romani le-au folosit în numeroase ocazii, dar ale căror versiuni originale au fost necunoscute până la descoperirea lui Gundel.[30]

Urmează un *Brontologion*, atribuit şi el lui Hermes şi care conţine o mulţime de detalii în mod vizibil egiptene. Mai dispunem de titlurile unor pretinse dialoguri între zeii Knufis-Agathodaimon şi Osiris, precum şi de fragmente din învăţături atribuite lui Petosiris, marele preot al lui Thoth şi discipolului acestuia, faraonul Nechepso. După toate evidenţele, aceste texte coboară în sec. al II-lea î.e.n.

Marele preot al lui Thoth, Petosiris şi faraonul Nechepso

Aşa cum am precizat în debutul acestei lucrări, ca ştiinţă divinatorie, astrologia nu a fost proprie vechilor egipteni. Dacă se dovedeşte adevărat că la curtea Ptolemeilor oficiau astrologi, atunci „arta" lor era considerată o artă importată. De abia începând cu această dinastie, precum şi datorită imensului succes al cărţii atribuite eruditului tandem Petosiris-Nechepso, majoritatea autorilor antici au considerat astrologia ca o ştiinţă egipteană.

Preotul Petosiris şi regele Nechepso sunt socotiţi autorii nu mai puţin fabuloşi ai unei compilaţii astrologice datată în jurul sec. al II-lea î.e.n., cărora scriitorii astrologi greci le atribuiau inventarea acestei arte. Atunci a fost scris ori tradus în greacă textul unei cărţi astrologice purtând numele acestor două personaje semilegendare, faraonul Nechepso şi marele preot Petosiris. Potrivit lui Manethon, Nechepso fusese al treilea rege din Dinastia a XXVI-a, în sec. al VII-lea î.e.n. Se pare însă că astrologia horoscopică nu exista la acea dată. Însă un tratat astrologic scris în greacă a circulat în Egipt sub numele false ale celor două personaje legendare, în sec. al II-lea sau I î.e.n.

---

[27] *Logos als Heiland* 1910, 119 sq.
[28] Bousset, *Die Lehren des Hermes Trismegistus*, 1914, 389.
[29] Gundel 1936.
[30] Dorèsse 1999, 89.

Principala noastră sursă pentru astrologia lui Nechepso şi Petosiris este Vettius Valens care îi citează în mai multe rânduri. Din această carte au supravieţuit în literatura astrologică mai târzie numeroase referinţe şi citate directe, mai multe fragmente lungi fiind preluate în compilaţiile astrologice târzii ale lui Vettius Valens şi ale altora. Sub această formă nu numai că ea a constituit un element fundamental, dar s-a bucurat de o excepţională autoritate în domeniu. Se pare că această carte de astrologie a fost principala sursă pentru toată astrologia greacă ulterioară. Forma lucrării originale nu este clară: numeroasele citate din ea sunt uneori în forma „Petosiris spune" sau „Nechepso spune", amândoi fiind numiţi uneori „rege"; iar uneori este folosită şi varianta de plural „Petosiris şi Nechepso spun", sau, mai vag, „egiptenii spun". Toate aceste variante indică nu atât o lucrare combinată, cât una cu secţiuni specifice atribuite unuia sau altuia dintre cele două personaje.

Chiar dacă probabil acest text a fost unul pseudonimic, fragmentele citate din unul sau celalălat autor, ori din ambii, au fost considerate ca alcătuind o singură operă, care reprezintă cel mai vechi corpus greco-egiptean de tradiţii astrologice. Referinţe ocazionale în aceste fragmente sugerează că cea mai mare parte a textului original a fost compus în sec. al II-lea î.e.n. Acestea sunt despre sosirea de pe mare a unui rege în Cipru, despre un regat separat în Cyrene şi despre ostilităţile dintre Egipt şi Syria, toate împreună indicând domnia lui Philometor sau puţin după aceasta, ca perioada compoziţiei acestei lucrări.

Fragmentele conţin în stare incipientă majoritatea elementelor din sistemul astrologic complet dezvoltat din textele târzii. În mod particular, apar: sistemul decanilor, adică cele 36 de divinităţi, fiecare dintre ele fiind considerată a prezida peste 10 grade ale zodicului, o contribuţie specific egipteană la doctrina astrologică; determinarea duratei vieţii; menopauza; semnificaţia cometelor şi a altor fenomene cereşti. Elementul ştiinţific este prezent în descrierea magnitudinii orbitei Lunare şi în cunoaşterea celor şapte orbite planetare (aşa-numitele septizonium) pe care aceasta le presupune. În rest, fenomenele astronomice şi altele naturale sunt interpretate strict din punctul de vedere al finalităţii astrologice. O imagine în ceea ce priveşte caracterul acestei scrieri poate fi desprinsă din extrasul de 20 de pagini al descrierii eclipsei, prezent la sfârşitul Cărţii I din lucrarea Apotelesmatica a astrologului de la începutul sec. al IV-lea Hephaistion din Theba. Judecând după unele remarci din textul lui Vettius Valens cu privire la calcularea Lotului sau a lui Pars Fortunae (Partea Fortunei sau Norocului), trebuie că o bună parte din text a fost criptic, ceea ce sporeşte posibilitatea ca unele variaţii existente la scriitorii astrologi ulteriori să fi fost consecinţa diferitelor interpretări ale acestui text-sursă originară.

Mare preot al zeului Thoth la Hermoupolis Magna (astăzi necropola patronată de zeul Thoth, de la Tuna El-Gebel, Ashmunein), Petosiris (sec. al IV-lea î.e.n.) purta în egipteană numele PA-di-Wsir (Pa-di-Wsir). El a lăsat o amprentă durabilă în scurta sa istorie, datorită misterioasei consultaţii private oferită lui Alexandru cel Mare, care venise să-i alunge pe perşi din Egipt. Monarhul i-a mulţumit preotului prin repararea distrugerilor provocate de invadator în templul lui Thoth. Celebrele table astrologice a căror paternitate îi este atribuită înaltului preot al lui Thoth au fost publicate făcându-se uz de autoritatea regelui. Dar, potrivit anumitor autori, tablele astrologice atribuite lui Petosiris se găseau deja în acel moment într-o lucrare mult mai veche, din care astăzi ne-au parvenit doar câteva extrase: *Salmeschoiniaka*. Timp de mai multe secole, aceste table au fost consultate de doamne aparţinând elitei nobiliare a antichităţii. O confirmare vine de la Iuvenal, care în „Satire", îi lua peste picior pe aceşti romani bogaţi care nu plecau nici măcar la o întâlnire fără a-şi consulta în prealabil „Petosiris-ul" lor.

„Încă şi mai de încredere sunt chaldeenii; despre fiecare cuvânt rostit de astrolog ei vor crede că a provenit din fântâna lui Hammon, pentru că acum, de când Oracolele Delfice au amuţit, omul este condamnat la întuneric în ceea ce priveşte viitorul său. Şef printre aceştia

era unul[31] care adesea fusese în exil, prin a cărui prietenie şi biletul mincinos al profeţiilor, marele cetăţean[32] a murit aşa după cum Otho s-a temut. Pentru că în ziua de azi niciun astrolog nu este credibil decât dacă a fost închis în vreun lagăr îndepărtat, având lanţuri zornăindu-i pe fiecare braţ; nimeni nu crede în puterile sale decât dacă el, astrologul, a fost condamnat şi aproape condamnat la moarte, exact când plănuia să fie deportat în vreo Cycladă ori să evadeze în ultimul moment de pe minuscula (insulă) Seriphos.[33]

Excelenţa voastră Tanaquil[34] îi consultă (i.e., pe astrologi) cu privire la îndelung amânata moarte a mamei sale suferinde de icter – anterior întrebând cu privire la propria ta moarte; ea va întreba când ar trebui să se aştepte să-şi îngroape sora, ori unchii; şi dacă iubitul ei îi va supravieţui --- ce răsplată mai mare i-ar putea conferi ei Zeii? Şi totuşi Tanaquil a ta nu se pricepe să înţeleagă sumbrele ameninţări ale lui Saturn, ori sub ce constelaţie îşi va manifesta Venus auspiciile, care dintre luni vor fi de piederi şi care de câştiguri; dar ai mare grijă dacă vreodată vei întâlni pe una care ţine strâns în mâinile ei un calendar uzat de atâta folosinţă ca şi cum ar fi o sferă umed-lipicioasă de chihlimbar;[35] pe una care nu se interesează de nimeni, dar acum este ea însăşi chestionată; pe una care, dacă soţul său se duce pe câmp sau se întoarce acasă din străinătate, nu îi va ţine companie dacă numerele lui Thrasyllus din Mendes[36] o cheamă înapoi. Dacă ea vrea să meargă cu trăsura până la prima piatră de hotar, va găsi în cartea sa (de predicţii) ora cuvenită; dacă va avea o mâncărime la colţul ochiului, ea nu va cere un balsam până ce nu îşi va consulta horoscopul; iar dacă este bolnavă la pat, nicio oră nu o va socoti într-atât de potrivită pentru a mânca precum aceea pe care i-a prescris-o Petosiris."[37]

Către 1920 mormântul lui Petosiris său a fost descoperit intact, acoperit cu inscripţii, adunate ulterior sub titlul de „Învăţăturile lui Petosiris".[38] Cărţile lui Nechepso şi Petosiris s-au bucurat de o autoritate singulară. Drept garanţie a veridicităţii lor, ele invocau o învăţătură comunicată bătrânului rege al Egiptului şi colaboratorului său fabulos fie de către Hermes, fie de către Asclepios, intermediarul său.[39] Potrivit tradiţiei, legendarii autori ai acestor texte şi-au extras învăţăturile de la Hermes, după codificarea pe care acesta a făcut-o pentru Asclepios şi Anubis. Cu toate acestea, în timpul împăratului Teodosius, Hephaistion din Theba preciza că una dintre sursele adevărate ale acestei opere a fost *Salmeschoiniaka*, tratat din care un fragment substanţial se întâlneşte într-un papyrus din sec. al III-lea. Iamblichos (sec. al IV-lea e.n.) considera că Salmeschoiniaka provine din cărţile atribuite lui Hermes. Numele, de provenienţă integral egipteană, se traduce prin „Cartea nativităţilor" sau „Cartea Ursei Mari". Deformat prin intermediul arabilor, titlul a ajuns la noi cu sensul de almanah.[40] Petosiris şi Nechepso şi-au întemeiat învăţăturile pe surse egiptene şi mult mai vechi decât acel tratat cu privire la cursul şi fazele lunii (Selenodromion) despre care se pretindea că ar fi fost compus plecând de la o carte scrisă

[31] Potrivit lui Tacitus, Hist. i. 22 numele astrologului lui Otho era Ptolemeu.
[32] I.e., împăratul Galba.
[33] Una dintre cele mai mici insule din arhipelagul Cicladelor (Serpho), un celebru loc de exil.
[34] I.e. soţia lui. Tanaquil era soţia lui Tarquinius Priscus (*perita caelestium prodigiorum*, v. Tit. Liv. i. 34).
[35] Doamnele romane purtau în mâini sfere de chihlimbar, fie în scop odorizant, fie pentru căldura lor.
[36] Astrologul favorit al lui Tiberius.
[37] Juvenal, *Satires*, 1918, Satire 6, (trad. eng., G. G. Ramsay), *The Ways of Women*, http://www.ccel.org/ccel /pearse/morefathers/files/Iuvenal_satires_06.htm .
[38] Petosiris, pe numele egiptean Ankhefenkhons, a fost mare preot al lui Thoth la Hermoupolis şi a deţinut diferite ranguri preoţeşti în serviciul zeilor Sakhmet, Khnum, Amun-Ra şi Hathor. Fiu al lui Sishu şi al lui Nefer-renpet, el a trăit în a doua jumătate a sec. al IV-lea î.e.n., în timpul dominaţiei persane. În inscripţiile mormântului său din necropola de la Tuna el-Gebel, se mândreşte că a restaurat averile templelor pe care le slujea. Cf. Lefebvre 1924; Lichtheim 1973, Vol.3, 44ff; Caroli 2007, 148-158.
[39] Riess 1891-1893, nr. 6,7,10; Boll 1894, 238.
[40] *Ibid.*

„de mâna hierogramatului Melampus pentru regele Egiptului, Nechepso" şi de la un formular „descoperit la Heliopolis, gravat în hieroglife, în sanctuarul templului, construit în timpul domniei lui Psammetichos."[41]

În contrast cu aceste pretenţii, Thessalos în Pseudo-Harpocration afirmă că a găsit punctul slab al ştiinţei lui Nechepso căreia îi opune o revelaţie directă a lui Esculap.[42] De aici nu rezultă în mod necesar că existau deja scrieri în limba greacă pentru care era numit ca autor Hermes însuşi, însă tradiţia reuneşte şi confundă adeseori lucrările hermetice şi pe cele ale cuplului Nechepso-Petosiris,[43] care păreau să decurgă şi unele şi celelalte din acelaşi mediu şi să fie rodul unei inspiraţii comune. Riess[44] vorbeşte despre existenţa unui tratat al lui Nechepso care expunea influenţa decanilor asupra sănătăţii, tratat la concurenţă cu cel al lui Hermes.

În aceeaşi ordine de idei, Manilius, în preludiul la *Astronomice*,[45] compuse pe vremea împăratului Tiberiu, a invocat ca princeps autorque al ştiinţei sacre pe care se pregătea să o abordeze, pe Mercur care a făcut cunoscut „Nominaque et cursus signorum, pondera, vires." Graţie lui, cerul şi-a dezvăluit arcanele „spiritelor regale" (regales animi) şi „preoţilor sfinţi şi studioşi", adică lui Hermes-Thoth, Nechepso şi Petosiris, pe care mathematici secolului lui Augustus au învăţat de la alexandrini să-i privească drept maeştrii ştiinţei lor.

Principiile fundamentale ale astrologiei hermetice, în special speculaţiile cu privire la decani au dus la apariţia unui considerabil număr de lucrări consacrate uzului practic, în general medical. Aşa se face că eruditul din sec. al II-lea e.n. Claudiu Ptolemeu încă atribuia celebra reputaţie medicală a clerului faraonic cunoştinţelor preoţilor egipteni despre semnele cereşti (zodiacul); iar Clement din Alexandria preciza că în timpul procesiunilor religioase egiptene cărţile lui Hermes-Thoth ce tratau anatomia, maladiile şi remediile acestora erau expuse şi defilau cu toată solemnitatea. Potrivit astrologiei hermetice, fiecare dintre părţile componente ale corpului reflectau o imagine din sferele cereşti şi era influenţată de aceasta, omul fiind înţeles ca un microcosmos supus macrocosmosului care îl înconjoară, ceea ce făcea ca ştiinţa semnelor cereşti şi a influenţelor lor să permită determinarea destinului bolnavului şi aflarea remediilor adecvate. De pildă, Cercul lui Petosiris era o diagramă care permitea să se deducă dacă bolnavul va muri sau va trăi. Începutul sec. I e.n. este probabil cea mai înaintată dată pentru stabilirea originii acesteia şi a textelor conexe. O descriere detaliată a acestor proceduri apare în Philosophoumena de Hippolytos, cca. 200 e.n.[46]

În sec. I e.n. cărţile egiptene au influenţat doctrinele medicilor romani. Literatura hermetică, mai mult sau mai puţin partea sa astrologică, coboară în perioada ptolemaică, iar din acest fond primitiv au fost transmise de -a lungul timpului până la noi , anumite secvenţe mai mult sau mai puţin alterate , ca de pildă Per ì tῶn dèdeka tópon, care are o origine foarte veche. Este vorba aici despre o noţiune contemporană cu naşterea astrologiei, mai exact, aceea despre cele patru „centre" (kéntra), care sunt patru „puncte" ale cercului zodiacal: horoscopul (ὡroskópoj) sau ascendentul la orient, culminarea superioară în „mijlocul cerului" (metouránhma), apusul (occidentul) (dútij) şi hipogeul (ὑpógeion) sau culminarea inferioară. Acestea sunt punctele de intersecţie ale zodiacului cu planul orizontului şi cu planul meridianului. Întrucât căldura soarelui creşte proporţional cu mişcarea sa de la est la vest, au apărut teorii cu privire la energia variabilă a aştrilor în patru „centri" cereşti, ceea ce ulterior a

[41] *Ibid.*, 90.
[42] Cf. CCAG VIII, 3, 135 sq.; Cumont 1918, I, 68.
[43] CCAG I (Florenţa), 126.4, 128, 4 sq.
[44] Op. cit., Fragm. 28.
[45] Astr. I, 30 sq.
[46] Neugebauer & Saliba 2007, 189.

dus la comparaţia cursului aştrilor cu viaţa omului, în sensul în care ascendentul la răsărit a fost asimilat cu naşterea, situarea acestuia în „mijlocul cerului" cu apogeul carierei şi dezvoltării omului, iar punctul în care Soarele se află la apus, cu momentul morţii omului. Aceasta a stat la originea dezvoltării acestor teorii.[47] La o dată foarte îndepărtată, cele patru cadrane au fost împărţite în două părţi de o linie intermediară rezultând opt sectoare. Fiecare dintre aceste sectoare a constituit un loc, tÒpoj, rezultând în final opt locuri, Ñktètopoj (vezi sistemul de opt locuri expus de Thrasyllos după Petosiris.[48]) Chaldeenii au căutat mereu o corespondenţă între geografie şi astronomie. Iar astrologii greci – Ptolemeu, Paul din Alexandria etc. – au stabilit o corelaţie între „centrii" cereşti şi punctele cardinale, culminaţiile inferioare şi superioare, adică Nordul şi Sudul.

Practica divizării sferei cereşti în opt părţi este foarte veche. Etruscii obişnuiau să împartă bolta în 16 compartimente cereşti pe care le atribuiau divinităţilor lor. Este posibil ca şi săptămâna romană de opt zile să fie în legătură cu aceste teorii. Probabil că misterele celor opt locuri, *octotopos*, să fi fost revelate grecilor de către Petosiris, dar sigur nu el a fost inventatorul lor.

În casele cereşti (*domus caeli*) locuiau cele 12 semne care se mişcau zilnic. Din această cauză diviziunile nu coincideau niciodată, astfel încât, pentru a realiza o corespondenţă perfecta cele opt locuri au trebuit să se transforme în douăsprezece. Pentru a face posibil acest lucru s-a introdus teoria „aspectelor" (trigon-tetragon-hexagon) zodiacale care se bazează pe combinaţiile subtile şi multiple ale proprietăţilor lor. Conform acestei teorii, celor patru puncte[49] li se atribuia un număr de grade egale, fiecare de câte 30°. Se ajunge astfel la constituirea sistemului celor douăsprezece locuri (dwdek£topoj) care se considera că ar fi aprţinut lui Hermes Trismegistos. „Locurile" aveau o valoare astrologică şi religioasă şi erau considerate adevărate „temple" în care locuiau divinităţile planetare.[50] Ulterior, acestea au fost puse în legătură cu unul dintre evenimentele sau circumstanţele principale ale vieţii oamenilor, cum ar fi naşterea, cariera, căsătoria, etc. Fiecărui „loc" îi corespundea o determinare spaţială precisă şi o planetă. Această teorie s-a completat în timp prin adăugări şi transformări succesive în jurul unei doctrine centrale cu un fundament foarte vechi. Sistemul „octotopos" expus de Petosiris era cel al lui Trismegistos, care avea în vedere ciclul soarelui asociat ciclului vieţii omului cu evenimentele sale. Conform reprezentării de mai sus, linia de la Est la Vest care separă lumea superioară de cea inferioară – Øpšrgeion de Øpógeion – era potrivit doctrinei egiptene limita dintre viaţă şi moarte . Sub numele care exprimă această concepţie – ŏpoi ζwῆj kaì θan£tou – era desemnat instrumental divinaţiei medicale cunoscut drept „cercul lui Petosiris".[51] În acest fel, primul loc, sau prima casă de sub horoscop era poarta către dimensiunea inferioară sau infernală.

Pentru „chaldeeni", preoţii babilonieni ai epocii elenistice, Soarele, ca stăpân al universului, avea supremaţia. El era considerat deopotrivă motorul revoluţiilor planetare şi generatorul vieţii. Pe de altă parte, egiptenii împărţeau suveranitatea lumii între Soare şi Lună, consideraţi un cuplu – rege şi regină, ochiul drept şi ochiul stâng al cerului.[52] Fiecăruia dintre aceştia i se atribuiau două planete, una favorabilă, alta funestă.

Un semnificativ material astrologic care a supravieţuit din perioada elenistică este atribuit „vechilor egipteni". Ecourile implicării divine a lui Thoth se regăsesc şi la scriitori

[47] Cf. CCAG. VIII, 3, 117, 35 sq. Aceasta este o dezvoltare a doctrinei hermetice expusă într-un pasaj inedit din Sérapion-ul din Alexandria. (Paris, 2425, f. 160) care a apărut în CCAG VIII, 4).
[48] CCAG VIII, 3, 100, 30 s. Antiochos (117, 21 sq.) şi Firmicus Maternus (II 14) vorbesc la fel despre opt puncte cardinale şi despre opt vânturi principale (care mai târziu vor fi douăsprezece).
[49] Sau „puncte" – echivalentul „caselor". Sistemul celor opt locuri combinate cu cei patru „centri" aparţine lui Manilius (II, 788 sq.).
[50] Manilius II, 959. Cumont 1918, 71.
[51] Bouché-Leclercq 1979, 540. Cf. Cumont, 1918, I, 78, n.2.
[52] Cf. Nechepso şi Petosiris, *CCAG*. VIII, 3, 100, 22.

latini din primele secole ale creştinismului. Astfel, potrivit astrologului Firmicus Maternus (sec. al IV-lea), originea acestui material este legată de legendarul înţelept Mercur (Hermes), iar apoi cunoaşterea a fost transmisă personajului la fel de legendar Asclepios, pentru ca în continuare materialul să fie elaborat de un faraon pe nume Nechepso şi un mare preot pe nume Petosiris. Pe baza indiciilor existente, s-a putut conchide că toate aceste evenimente au avut loc cândva în sec. al II-lea î.e.n.. Acesta a fost materialul-sursă din care a derivat ulterior astrologia elenistică târzie şi, chiar dacă în forma originală nu a supravieţuit decât prea puţin, autorii târzii au semnalat prin citări ori preluări o cantitate importantă din informaţiile originare.

În catalogul astrologilor elenişti – o prezentare a lucrării sale *The Astrological Record of the Early Sages* – Schmidt remarcă faptul că deşi nu există niciun motiv pentru a presupune că tradiţia egipteană în acest domeniu antedatează cucerirea alexandrină, nu este incorectă denumirea acestui material „astrologie egipteană" scrisă în limba greacă.[53]

Un grup de scrieri referitoare la astrologie şi la medicina astrală[54] în mod deliberat nu a tratat scrierile astronomice şi medicale.[55] La sfârşitul antichităţii, cărţile hermetice au fost comentate împreună cu cele ale lui Orfeu de către matematicianul Theon din Alexandria.

Întrucât Thoth era considerat inventatorul scrierii şi scrisese primele cărţi, iar Hermes-Thoth revelatorul doctrine hermetice, era normal ca acestui binom divin syncretic Greco-egiptean (în fapt, un acelaşi personaj divin) să i se fi atribuit cele mai vechi cărţi, sau, chiar mai mult, potrivit unui obicei întâlnit nu numai în Egipt, să i se atribuie paternitatea tuturor scrierilor, această atitudine urmărind certificarea prin tradiţie a autorităţii şi prestigiului acelora. Dacă e să-i dăm crezare lui Clement din Alexandria (sec. al II-lea-al III-lea e.n.), toată literatura sacră a Egiptului cobora până la Thoth-Hermes. Astfel, în pasajul din *Stromate* în care descrie procesiunea preoţilor,[56] aceia numiţi *horoskopos*[57] trebuiau să aibă tot timpul pe buze doctrina despre astre din cele patru cărţi ale lui Hermes.

Se pare că o dată cu Ptolemeii a existat o literatură hermetică de inspiraţie oriental-egipteană, cu accente greceşti şi de limbă greacă, literatură în primul rând de ordin astrologic. În cazul cărţilor de astrologie, Hermes era apreciat drept unul dintre cei mai vechi autori, unul dintre ¢rcaÃoi.

Adesea Hermes era aşezat pe picior de egalitate cu marele preot Petosiris şi cu faraonul Nechepso. Printre scrierile atribuite în mod explicit lui Hermes în perioada elenistică timpurie se numără şi o serie de texte meteorologice, lucrări de medicină astrologică numite „iatromathematice". Unele dintre ele folosesc decanii; o lucrare se întemeiază pe şapte loturi de bază numite Panaretus, cărora li se adaugă o *Metodă pentru Fiecare Katarche*, care foloseşte calculul asemănător loturilor/părţilor pentru toate cazurile de alegeri. O parte din materialul din aşa-numita Liber Hermetis poate deriva din scrierile hermetice, în special o listă a decanilor, imaginile acestora şi planetele asociate cu ei, în calitate de „chipuri" ale lor. Tot lui îi mai este atribuit şi sistemul celor 12 case, derivat din sistemul celor opt case şi influenţat de conceptul ogdoadei egiptene.

Concluzii

[53] Hand 1996, V. http://www.projecthindisight.com/reference/catalog.html
[54] Kroll 1914.
[55] În aceeaşi ordine de idei, vezi Mead 1906. Kroll, *PWRE*-Kroll „Hermes", 1910, 799 sq., a alcătuit o listă a celor care sunt cunoscute în prezent. La aceasta se adaugă catalogul manuscriselor astrologice.
[56] VI, 4, 35,3-37,3
[57] æroskÒpoj = „cel care observă ora", acelaşi numit şi de Chairemon (ap. Porphyr., *De abstin.* IV 8, 241, 1N.). ærolÒgoj = „cel care spune ora". Horoskopos poartă aici un ærolÒgion, simbol al funcţiei sale. Este posibil ca *horoskopos* să fi observat ora natală pentru a „extrage horoscopul", dar rolul său trebuie să fi fost în principal măsurarea timpului. Printre altele, Thoth figura ca inventatorul chronografiei.

Prezenta lucrare cuprinde doar câteva exemple din ampla și variata literature hermetică de factură astrologică. Cercetările și studiile viitoare vor completa informațiile cu autorii și textele hermetice de origine și/sau influență chaldeeană, greacă și romană. Pe măsură ce noi descoperiri arheologice și literare vor fi realizate, ele vor contribui la imbogățirea materialului.

Bibliografie

Arnobius Siccensis, *Arnobii Adv. Nat.* Liber II 69. http://www.thelat inlibrary.com/arnobius/arnobius1.shtml

Boll, F., 1894, *Studien über Claudius Ptolemäus*, Leipzig.

Bouché-Leclercq, A., 1899, *L'Astrologie Grecque*, Paris (retip. Bruxelles, Culture et Civilisation, 1963, 1979).

Bousset, W., 1979, „Rezension zu: J. Kroll, Die Lehren des Hermes Trismegistos, Münster 1914", în *GGa* 176, 697 ff. (Wiederabgedruckt vermehrt mit Anmerkungen aus W. Boussets unveröffentlichtem Nachlaß, în *DERS., Religionsgeschichtliche Studien*…) Leiden, pp. 97-191.

Caroli, Ch. A., 2007, *Ptolemaios I. Soter – Herrscher zweier Kulturen.*

CCAG = Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum, 1898, 1903-1911, apoi 1929 și 1898-1953, 12 vols. în 20 părţi, V-VI-VII-VIII.1-2, Cumont, ed. D. Bassi, Fr. Boll, P. Boudreaux, Fr. Cumont, A. Delatte, J. Heeg, W. Kroll, E. Martini, A. Olivieri, Ch.-Ém. Ruelle, M. A. F. S˘angin, St. Weinstock, and C.O. Zuretti, Henri Lamertin, Bruxelles.

Cumont, F., 1918, „Écrits Hermétiques. I. Sur les douze lieux de la sphère", în Revue de Philologie de littérature et d'histoire anciennes 42, Paris, pp. 63-79.

Doresse, J., 1999, *Historia de Las Religiones V.6 Las Religiones En El Mundo Mediterraneo y En El Oriente Proximo II* (Spanish Edition), Siglo XXI.

Engelbrecht, A. (ed.), 1887, *Hephaestion von Thebes und sein astrologisches Compendium. Ein Beitrag zur Geschichte der Griechischen Astrologie*, Wien, Verlag Von Carl Konegen.

Fraser, P. M., 1972, *Ptolemaic Alexandria*, I-III, Oxford.

Gundel, W., 1936, *Neue astrologische Texte des Hermes Trismegistos, Abhandlungen der Bayerischen Akademie fur Wissenschaften Philosophisch-historische Abteilung*, Neue Folge, Heft 12, Munich.

Hand, Robert, *Introduction to The Record of the Early Sages in Greek. Project Hindisght*, Golden Hind Press, Berkeley Springs, 1996.

Juvenal, *Satires*, 1918, Satire 6, (trad. eng., G. G. Ramsay), *The Ways of Women*, http://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/Iuvenal_satires_06.htm .

Kakosy, L., 1982, „Decans in Late-Eyptian Religion", *Oikumene* 3, pp. 163-191.

Krebs, E. 1910, *Der Logos ald Heiland im ersten Jahrhundert*.

Kroll, „Hermes Trismegistos", în *PWRE-Kroll = Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* 15, Band VIII.1, Stuttgart 1912, pp. 792-823, p. 821.

Kroll, W., 1912, „Hermes Trismegistos", în *PWRE-Kroll = Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* 15, Band VIII.1, Stuttgart 1912, pp. 792-823, *PWRE-Kroll = Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wisowa, unter mitwirking zahlreicher fachgenossen. Herausgegeben von Wilhelm Kroll, Stuttgart 1912.

Kroll, J., 1914, *Die Lehren des Hermes Trismegistos*, Münster.

Lefebvre, G., 1924, *Le Tombeau de Petosiris*.

Lichtheim, Miriam, 1975, *Ancient Egyptian Literature*, 3 volumes, Berkeley, University of California Press, California, reed. 1980; Vol.3, 1973.

Long., A. A., 1982, „Astrology: Arguments Pro and Contra", în Barnes, J. et al. (eds.), *Science and Speculation: Studies in Hellenistic Theory and Practice*, Cambridge, pp. 165-192.

Lurati, Simone, Dr, *Astrological medicine*, http://www.simonelurati.com/Astrological%20me dicine.html

Marcus Manilius, *Astronomicon*, http://www.thelatinlibrary.com/manilius.html

Mead, G. R. S., 1906, *Thrice Great Hermes: Studies in Hellenistic Theosophy and Gnosis*, 3 vols, London, Theosophical Publishing Society.

Nechepsonis et Petosiridis fragmenta magica, 1891-1893 (1892), edidit Ernestus Riess, în Philologus, Supplementband 6, Göttingen, pp. 323-394.

Neugebauer, O., Saliba, G., 2007, „On Greek Numerology", în *Centaurus. An International Journal of the History of Science and its Cultural Aspects* vol. 31, Issue 3, pp. 189-206.

Parker, R. A., O. Neugebauer, 1969, *Egyptian Astronomical Texts*, 4 vols., Brown University Egyptological Studies 6, Providence.

Parker, R. A, 1978, „Egyptian Astronomy, Astrology and Calendrical Reckoning", *Topical Essays in Dictionary of Scientific Biography*, ed. C. C. Gillispie, vol. 15, New York.

Porphyry, 1979-1995, *De abstinentia ab esu animalium (= De abstin.)*, Jean Bouffartigue, M. Patillon, Alain-Philippe Segonds (eds.), 3 vols., Budé, Paris.

Reitzenstein, R., 1904, *Poimandres: Studien zur Hriechisch-ägyptischen und frühchristlischen Literatur*, B. G. Teubner, Leipzig.

Vettii Valentis Anthologiarum Libri primum, MDCCCCVIII – edidit Guilelmus Kroll, Berolini apud Weidmannos.

Sachs, A. J., 1967, „Naissance de l'astrologie horoscopique en Babylonie", în *Archeologia*, 15, pp. 13-19.

Schmidt, R., *Project Hindsight, Catalogue of the Hellenistic Astrologers*, http://www.projecthindsight.com/reference/catalog.html

MAIORESCU AND THE LITERARY "NEW DIRECTION"

Adrian Petre Popescu
PhD, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga", University of Sibiu

Abstract: Titu Maiorescu, promoter of the "new direction", freemasonic politician, prime minister of Romania, aesthete of rare essences, he appears as disgusted critic, a non-believer in Romanian literature, his pragmatic approach focusing on the critical revival of the forty-eighters doctrine, on its isolation in the political program of the liberal group and in the current of Latinist partisans, an approach coupled with the alternative of the new direction in the Romanian culture from 1867-1868. The program of "Junimea", described after the model of Sorin Alexandrescu – taking on the "competition rule", appears in the research as an ideological program, accepted by the Romanian intellectuals, a construction designed by Maiorescu on three levels: the perfect match between content and for; the inauguration of critical spirit by eliminating the empty forms of unadapted civilization; superiority of truth in exercising the critical spirit by the emancipation from any external constraint, axes turned into positive leverage of the critical spirit which we can find in the literary works published in the magazine "Literary Conversations".
Conlusion: Titu Maiorescu leads the "canonical battle" from the Romanian culture by replacing the false direction from 1866 with the new direction of the critical spirit. The image of the theoretician Maiorescu from the research is superimposed with the image of the "producer of cultural discourses and ideological programs of a (conservative) intelligence" as noted by Gh. Manolache. The core of Maiorescu's program focuses on the "New Direction" from the time of Junimea (1867-1973), aiming to eliminate the false culture (the non-culture) from the Romanian literary space by separating arts from politics, science etc. considering that each field of activity has its own "form of utility", a priority that the old direction of "Literary Dacia" had ignored, causing a false culture.

Keywords: Culture, Diplomacy, New Direction, Literary Conversations, Competition rule

George Călinescu semnala, în cazul lui Titu Maiorescu un paradox generat de un fapt aparent imputabil - „îngustimea recepţiunii sale critice, sărăcia sufletească" şi altul operativ pragmatic arta de a transforma această limitare la obiect - într-un avantaj al demersului criticii sale procedurale. Acea doză de platitudine ţine pe Maiorescu la nivelul epocii lui şi-i dă consimţirea contemporanilor. Demersul pragmatic maiorescian, concentrat pe revederea critică a doctrinei paşoptismului şi izolarea ei în programul politic al facţiunii liberale şi în curentul partizanilor latinismului angajat în susţinerea unor realităţi (societatea şi limba) cu programe abstracte este dublat de alternativa noii direcţii în cultura română de la 1867-1868 cu privire la eradicarea acestui viciu radical, neadevărul, prezent în „toate formele de manifestare a spiritului public" de la „aspirări" şi „politică", la „poezie" şi „gramatică". Din perspectiva „opţiunilor startegice", atitudinea lui Maiorescu de radicală negare a direcţiei vechi şi de ignorare a culturii anterioare, preluată en gros de programul „Junimii" pare a

respecta ceea ce, în opţiunea lui Sorin Alexandrescu, ţine de „regula concurenţei" recunoscută, în cazul de faţă, în producerea unui „contra-program" polarizant cultural-politic şi de impunere a noului discurs cultural-negator şi reformator, în egală măsură. În programul ermetic al asociaţiei stă pe primul plan acţiunea politică, de câştigare a electorilor prin separarea valorilor seculare de cele spirituale şi dedicarea unei cauze culturale aparent fără îngrădiri ideologice, altfel spus, francmasonice. Proiectul acestui program ideologic, care s-ar fi putut bucura de adeziunea lărgită a intelighentsiei româneşti, de după instalarea lui Carol I, viza o construcţie, proiectată de Titu Maiorescu pe trei nivele: absoluta potrivire între fond şi forme; inaugurarea spiritului critic prin eliminarea formelor goale ale civilizaţiei neadaptate cuprinsului corespunzător; preeminenţa adevărului în exercitarea spiritului critic prin descătuşarea de orice constrângeri exterioare. Axele maioresciene ale acestui program junimist negator sunt transformate în pârghiile pozitive ale spiritului critic prin producţiile literare depozitate în paginile revistei „Convorbiri literare" (1 martie 1867). Aici vom întâlni creaţii, scrise într-o limbă curată şi nepretenţioasă, ale căror teme se potrivesc cel mai bine sensibilităţii româneşti, simple şi adevărate, aşa cum erau ele iniţial prefigurate la „Dacia literară" sau „România literară" a căror direcţie este continuată: Cum lui Maiorescu, dintr-o predispoziţie personală, i se pare că poporul român e apt numai pentru poezia cu „sănătate sufletească", se începe o vânătoare de poeţi fără „simţiri meşteşugite". Aceasta e „direcţia nouă"(Călinescu, 1982, p.420.). Cultivarea valorilor naţionale în marginile adevărului artistic se recunoaşte în principiul masonic de legitimare a valorii absolute, cu toată nuanţa de cosmopolitism şi elitism incumbată. Potrivit acestei opţiuni clasice „nu face cinste naţiunii, în artă, tendinţa naţională, ci numai lucrul izbutit" acceptat ca „punct de întâlnire şi înfrăţire pentru autorii naţionali". Prin acordarea acestui lapsus al „continuităţii culturale" din studiile de început -„În contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868) şi „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872) - cu principiile politice de la începutul României noi - „Discursuri parlamentare cu privire asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I (1866-1889)" şi „Istoria contemporană a României (1866-1890)", Titu Maiorescu pare pregătit să poarte prima „bătălie canonică" din cultura română. În numele adevărului el va propune despărţirea categorică de trecut prin înlocuirea direcţiei false de la 1866 cu noua direcţie a spiritului critic, demeres radical prin care Titu Maiorescu spera nu doar să probeze falsitatea vechiului canon, ci să „impună unul propriu; şi nu doar în literatură, ci şi în limbă, filozofie, drept, istorie etc"(Manolescu, Piteşti, 2008, p 361.). Limba germană va rămâne pentru el limba care i-a asigurat educaţia, în care s-a format ca om de cultură. Se înscrie la Facultatea

de drept, fără frecventarea cursurilor, iar la Sorbona îşi echivalează doctoratul în filosofie cu licenţa în litere în baza lucrării „La Relation. Essai d'un nouveau fondement de la philosophie" (o dezvoltare a tezei de la Giessen). La aceasta mai adaugă teză secundară: „De philosophia Herbarti". Rezultatele nu vor întârzia să apară atunci când Titu Maiorescu dorea să „trezească" lumea românească din letargia ei, orientând-o treptat către cultura şi civilizaţia occidentală, cea care i-a oferit posibilitatea să intre în contact cu creaţiile romanticului Jean Paul şi cu dramaturgia lui Graf August von Platen, să descopere filosofia lui Gotthold Ephraim Lessing, dar şi concepţiile lui Johann Wolfgang Goethe, sau de filosofia ;i captivanta logică a lui Johann Friedrich Herbart, atras fiind de modul în care acesta prelucra conceptele."(Maiorescu,1937, p.221).Ataşamentul lui Maiorescu pentru filosofie este atât de mare încât, la un moment dat, notează în jurnalul său că: „Filosofia e o ştiinţă divină. Orice alt studiu pe de lături lam părăsit acum"(Mehedinţi,1998, p. 92). o remarcă pe care nu o putem trece uşor cu vederea deoarece ea se apropie ca înţeles construcţia filosofică solomon(ară). „Discipolul Maiorescu" se referă la elevaţia spirituală, filosofia depăşind înţelesurile însumate într-un simplu termen al exerciţiului gnostic, deoarece, în dialectica lui, realitatea insuflă spirit în ceea ce este material şi materialitate în ceea ce este sensibil, fapt pentru care o atare relaţie nu se mai află în lucruri, ci în raţiune. „De-abia acum găsesc în clasicii germani atât de multe acorduri cu mine, atât de multe voci înrudite cu a mea"(Maiorescu,1998, p. 92) exclamă discipolul. Din aceste considerente, ştiinţa divină invocată în scrierile zilnice, este mai degrabă atributul Fiinţei Divine /Arhitectului Suprem. „Scrierile din tinereţe" („însemnările zilnice" din jurnalul lui Maiorescu) amintesc de „meticulozitatea" însemnărilor pe care le întâlnim în caietele zilnice ţinute de Regele Carol I. Diferenţa ţine de esenţa şi consistenţa textelor. Dacă „regele" consemnează reperele unor activităţi zilnice, stabilite cu precizie, un fel de „aide-mémoire", fiul lui Ion Maiorescu, şterge urmele oricări legături cu idealurile generaţiei părintelui său. Simion Mehedinţi surprinde această insolită postură maioresciană, de mare îndrumător literar român cu o pregătire filosofică europeană, o solidă, formaţiei poliglote (cunoştea: germana, franceza, engleza, italiana, la care se adăugau binişor greaca şi latina), să fie familiarizat cu marile capodopere ale literaturii universale." (Rusu, 1979, pp. 362-363). În baza acestei erudiţii solide va fi ales membru al Societăţii Filosofice din Berlin, devenind apoi şi colaborator la prestigioasa revista „Gedanke". Nu putem omite din această „ecuaţie formativă", relaţia pe care a avut-o cu celebrii filosofii Victor Cousin şi Ferdinand Lasalle, „maeştri" care îl vor marca şi pe tărâm profesional. Filosofia nu mai pare să fie pentru Maiorescu o disciplină riguros delimitată şi autonomă, pe linie masonică, acesta

considerând că „fiecare ştiinţă fiind filosofică" este şi intim legată de orice activitate spirituală. Aşa că „filosofia" nu poate fi o contemplaţie intelectuală a lucrurilor rămânând în acelaşi timp acea ştiinţă a ştiinţelor, ştiinţa iraţională, abstractă şi universală pe care o vrea Maiorescu, în viziunea căruia preocuparea cu fapte izolate este profund antifilosofică. Prin urmare, obiectul filosofiei era clar: să ţină cont de interdependenţa lucrurilor şi să atingă nivelul maxim de abstracţie. Raţiunea din perspectiva maioresciană devine, un sinonim pentru cauză, toate lucrurile în viziunea lui având o cauză, pretutindeni dominând regula şi nicidecum anarhia. Ştiinţa, după Maiorescu, este empirică şi raţională, aceasta din urmă identificându-se în opinia lui cu filosofia. Pentru Maiorescu logica, estetica, metafizica, etica sunt părţi între care există o continuitate, schema maioresciană evidenţiind chiar o evoluţie disciplinară sesizabilă în felul în care el abordează spre exemplu psihologia, căreia îi dedică patru capitole în „Consideraţii filosofice."

Revenind la fascinaţia începuturilor modernităţii româneşti constatăm că, anul 1860, este cel care îi prilejuieşte lui Maiorescu posibilitatea de a adauga filosofiei o nouă caracteristică fundamentală: capacitatea acesteia de a restructura societatea. Filosofia a renunţat la izolarea ei; ea nu mai există - şi nici nu mai poate exista - ca o ştiinţă riguros determinată cu care te îndeletniceşti în mod sistematic şi exclusiv; acum ea pătrunde în viaţă. Aşa că nu mai surprinde pe nimeni opinia lui Maiorescu potrivit căreia membrii Divanurilor Ad-Hoc ar fi întemeietorii României moderne. El avea convingerea că demersul politic conceput de aceştia ar fi fost exact calea pe care trebuia să o urmeze românii pentru ca ţara lor să devină într-adevăr un stat european. De altfel, junimiştii au intrat în politică şi pentru a se asigura că România urmează întocmai linia trasată de Divanuri. Cele cinci puncte ale programului (respectarea capitulaţiilor, unirea, dinastia ereditară dintr-o familie suverană europeană, neutralitatea garantată de Marile Puteri şi sistemul constituţional), erau puncte susţinute în totalitate de Maiorescu, aspecte pe care el le considera ca fiind esenţiale pentru temelia statul român modern. Probabil că, din cauza acestei pasiuni pentru idealurile românilor, Maiorescu este perceput ca fiind unul din acei oameni de cultură români care a înţeles că, după înfăptuirea Unirii din 1859, o primă cale de consolidare a unităţii naţionale trebuie să fie asigurată de limbă, acceptată ca un „product necesar şi instinctiv al naţiunii" şi de o producţie culturală capabilă să exprime la parametri săi adevăraţi simţirea română pe considerentul că, „poporul, oricât de numeros este, este o fiinţă mărginită individual ca orice om luat în parte"(Maiorescu., 1975, p.124). În lucrarea „Recuperarea unei sincope culturale" Gh. Manolache pledează pentru un Titu Maiorescu, „producător de discursuri culturale şi

programe ideologice ale unei inteligenţe (conservatoare) care vor reverbera populist asupra unei evidenţe cultural-politice, etnologic etc, potrivit căreia „singura clasă reală" de la noi rămâne ţăranul român a cărui realitate este suferinţa sub care suspină la presiunea „fantasmagoniilor clasei superiore."(Manolache,, 2008, p. 5).

Dacă am voi să revedem perspectiva programelor ideologice ale subgrupurilor din interiorul Junimii asupra ţăranului român a cărui realitate e suferinţa pricinuită de presiunea modelor şi modelelor suprapuse, am putea observa cum interesul pentru ei variază, crescând spre baza piramidei (grupul executanţilor) . Astfel de la legitimitatea condiţionată şi putere delegată de sursele „autentice ale categoriei", în cazul grupului de conducători (P.P. Carp) la valorizarea lor moderată, mai curând tematică de către guvernatori (Titu Maiorescu) şi la supralicitarea modului de viaţă tradiţional, agricol (Mihai Eminescu). Maiorescu este singurul fondator al „Junimii" care nu este aristrocrat, fiind liderul unui grup (al guvernanţilor) faţă de care se află într-un raport de inferioritate socială. Nefiind proprietar de pământ, este de asemenea singurul care trăieşte de pe urma profesiei sale liberale, cea de profesor şi avocat. S-ar zice că Maiorescu şterge în grup urmele identităţii sale, atât social cât şi teoretic. Burghezul a devenit modelul de comportament al acestui subgrup al unui club aristrocratic iar fiul revoluţionarului de 1848 a devenit teoreticianu contemplării dezinteresate a artei. În cultura română se cunosc puţine exemple ale unei astfel de ştergeri sistematice a urmelor vieţii în operă. (Alexandrescu, Bucureşti, 1999, p.75). Miezul programului maiorescian al „Direcţiei noi" din perioada junimistă (1867- 1973) axat pe îndepărtarea falsei culturi (a non-culturii) din arealul literar românesc are în vedere separaţia artei de politică, ştiinţă etc. pe considerentul că fiecare domeniu are propria „formă de utilitate", prioritate pe care vechea direcţie de la „Dacia literară" o eludase, producând o falsă cultură. Raţionamentul acestui decupaj maiorescian are în vedere „substanţa conţinutului", fiind unul logic-deductiv, cu o „valoare teoretică independentă de utilizare practică". Aceasta înseamnă că „orice politică distinctă de artă, este legitimă, fie ea conservatoare sau liberală", după cum „orice artă care nu se amestecă în politic" este la rândul ei legitimă, fie ea naţională sau „decadentă". După iniţierea în „tainele ezoterice", pe care le va descoperi alături de confraţii junimişti ieşeni, în „Loja Steaua României", în cadrul căreia va primi şi gradele de Companion şi Maestru, observăm în viitoarele demersuri maioresciene o consistenţă în poziţia sa naţionalistă din sfera politică. Este un demers sincer, modern, fără extremisme, sprijinind monarhia constituţională şi militând pentru stabilitate şi ordine într-un stat puternic, pentru formarea unei pături politice oneste şi incoruptibile. Mai mult, se observă o regândire a misiei

„deşteptării" poporului printr-un program ideologic de acţiune. Acest lucru este posibil pentru că, aşa cum bine observa Gh. Manolache, „Junimea" construieşte „lumi paralele" prin care programele celor trei cercuri se concurează dar nu îşi încalcă teritoriile, nu se întretaie.

În volumul „Marginalii junimiste" Liviu Papuc, se încumetă în a fixa un portret al criticului de la „Junimea" din Iaşi îmbinând liniile tari ale politicului cu tuşele ateniene ale ideologicului. Spre regretul nostru, confratele Papuc nu ia în seamă valoarea programului ideologic maiorescian. Obligat să păstreze echidistanţa cuvenită între câmpurile de acţiune (politică, artă, ştiinţă, lingvistică estetică, filosofie etc) el va rămâne olimpian; altfel spus, pe deasupra evenimentelor. Optând pentru politică el va fi însă captivul câmpurilor de acţiune şi a diveselor evenimente generate. Din această „abatere" de la program Maiorescu va suferi pierderi irecuperabile, în sensul că vreme de un deceniu nu va mai scrie nimic durabil iar politicianul Maiorescu nu va supravieţui ideologului fiind înfrânt de politicianul profesionist Petre Carp care va trece de la discursul ideologic la reformele politice. Astfel ceea ce mai domină astăzi în cultura română nu este figura olimpiană pe care acesta şi-a construit-o, ci figura spartă, cu unele părţi neatinse, într-adevăr olimpiene. Acestea ţin însă de opera unui sistem ideologic şi normativ construit până la 1871, de a cărui valoare nu ne îndoim. Dându-şi seama că nu mai are nimic valoros de spus, Maiorescu anunţă apusul criticii normative pe care o exersase până atunci. Gh. Manolache vede în studiul „Poeţi şi critici" (1886) o confirmare a epuizării programului său ideologic. Ceea ce urmează ţine de obligaţia ideologică a criticului, aceea de a face ordine în valori, dând fiecărui Cezar al literaturii române - Alecsandri, Eminescu, Caragiale - ceea ce i se cuvine şi, fireşte, de cea masonică. Reţinem, cu titlu de curiozitate, că, în cazul celor patru paragrafe din prefaţa la volumul de „Poezii de Mihai Eminescu", Titu Maiorescu foloseşte, voit, un număr de cuvinte care exprimă „un mesaj cifrat". O probează coperta ediţiei princeps prin vinietele şi frontispiciile utilizate, cu îngeri, făclii, personaje mitologice, cu hexagramă şi pentagramă. Mai mult se consideră că Maiorescu - editorul din umbră - nu a fost străin de un anume cuprins, cifrat prin care poeziile, într-o cronologie aparent aleatorică: „Venere şi Madona", „Mortua est!", „Egipetul", „Noaptea", „Înger de pază", „Împărat şi proletar", „Rugăciunea unui dac", „Înger şi demon", conduc spre altceva decât spre o simplă aranjare tipografică. Se cunoaşte că opt la kabbalah fiind dublu cuaternar, semnifică dureri, nereuşite, doliu. În opinia mea, cele opt creaţii eminesciene, sunt înşiruite în această ordine cu scopul de a fi prezentate într-un cadru de mediere, menit a îndulci relaţia dintre poet şi confrerii. Maiorescu reuneşte aceste mari poeme, de care nimeni nu se îndoieşte, ca opt formule ale transcendenţei. Interesul pentru

soarta lor, şi publicarea lor în mare grabă nu putea fi stârnită decât de anunţarea unui Convent masonic, în cadrul căruia prezentarea volumului - în formula planşelor de atelier/masonic - constituiau teme de dezbatere interesante atât pentru iniţiaţi cât şi pentru neiniţiaţi. Să mai consemnăm că, în ciuda unor amatorisme „subiectul" rămâne încă de actualitate şi în mileniul trei, aşa cum se poate din speculaţiile lui Lucian Filip: Poetul va debuta în revista «Familia» – 7 litere – la 25.02.1866, suma cifrelor 30, adică 3 sau de 5 ori 6, chiar şi anul jucîndu-se iar cu 5 şi 7. Dacă mai luăm în coniderare şi titlul poeziei, aşa cum a fost scris atunci («De-aş ave…») vom găsi din nou 7 litere. Recunoaşterea sa ca poet a avut loc la «Junimea», care are iarăşi şi iarăşi 7 litere. Capodopera sa «Luceafărul» (10 litere adică de 2 ori 5) va apărea în revista «Convorbiri literare» la 7.08.1883, sumă de cifre 35, adică 8 sau de 5 ori 7. Şi mai evidente sînt aceste «coincidenţe» în opera eminesciană: cuvinte, titluri, toate poartă ca o povară apăsarea acestui algoritm."(Filip, *Graiul Maramureşului,* februarie 2000.). Luând în calcul şi o atare poziţie metorică, nu putem exclude presupoziţia potrivit căreia volumul ar fi fost şi o formulă literară de împăcare (iertare) găsită de Maiorescu pentru unul din fondatorii societăţii secrete „Carpaţii", societate masonică repudiată la acea vreme. Se pare că Maiorescu era la curent cu faptul că „protejatul său" deranjase până şi unele medii germane, în special prin poezia-manifest „Doina", considerată de apropiaţii lui Eminescu „evanghelia politică a românismului". Practic decizia susţinătorului volumului care a fost publicat de „Editura Librăriei Socec & Comp.", avea să fie surprinzătoare chiar şi pentru poetul Eminescu. Mai mult, demersul tipografic al lui T. Maiorescu a avut parte şi de susţinerea ministrului american la Bucuresti, dr. Eugene Schuyler, un cunoscut jurnalist care locuia în sediul Legaţiei SUA în România, pe care Eminescu l-a cunoscut prin intermediul criticului literar român, în celebrul local - Capşa. Asemenea decizii neaşteptate făceau parte din „surprizele" cu care Maiorescu ne obişnuise încă de pe vremea cutumelor legate de apariţiea oratorului la prelecţiunile poporale din Iaşi, ca să nu mai vorbim de mina atent studiată de fiecare dată când apărea ca orator în public. Logicianul, oratorul, memorialist de excepţie, membrul al Societăţii Literare Române, vicepreşedintele al acesteia şi mai târziu preşedinte al Secţiunii Literare, s-a remarcat şi printr-o viziune politico-diplomatică aparte şi asupra statului, viziune influenţată şi în urma relaţiei strânse pe care o cultiva cu mediul confreriilor. Chiar şi în aceste condiţii atitudinea sa reformatoare nu a fost pe placul generaţiei sale. Ca atare Maiorescu a trebuit să facă faţă la presiunile din afară şi din interiorul frăţietăţii. Edificatoare este, în acest sens, o scrisoarepe care o adresează lui Carp, în 7 mai 1870, în care nu-şi ascunde dezamăgirea pe care o simţea deoarece nu a fost cooptat printre cei ce vor

constitui, în aprilie 1870, Guvernul Manolache Costake - Maiorescu, afirmând autoironic că nu are calităţi de „politician eveniment”(Maiorescu, Bucureşti, 2001, p. 363).

Regalist şi conservator convins, după ce deţine funcţia de rector al Universităţii din Bucureşti, ocupă ulterior, succesiv, mai multe portofolii ministeriale, cum ar fi cel de ministru al Cultelor, agent diplomatic la Berlin, ministru de Justiţie şi ministru de Externe, reuşind să devină în final (aşa cum îşi dorise) şi prim-ministru. Lucru de care venerabilii nu erau total străini. În perioada în care a deţinut portofoliu de ministru al Afacerilor Străine, îi cere lui Alexandru Lahovary să depună diligenţele aferente menite a populariza mai intens imaginea României în cele mai importante publicaţii pariziene ale momentului, precum erau „Le temp” şi „Journal des Debats”, demers prin care Titu Maiorescu reia o mai veche practică diplomatică românească, „primirea la Bucureşti a unui jurnalist francez, care urma să redacteze materialele informative despre România.” (Iordăchiţă, Piteşti, 2004, p.211). Maiorescu îi mai cere lui Lahovary multă discreţie, precum rezultă şi din pasajul alăturat: Prea stimate domnule Lahovary. Cantitatea citatului Colegul meu [...] îmi spune că Ministerul de Externe al D-sale putea dispune de Ziarul Temps pentru publicarea a câte unui articol pe lună trimis din partea noastră. Nu aţi putea, în modul cel mai discret, mijlocii ca această veche relaţie să fie reluată? [...]. În aşteptarea răspunsului Dv., sub formă de scrisoare [...], vă rog să primiţi încredinţarea prea deosebitei mele stime. T, Maiorescu(Arhivele Naţionale, Dosar1618/1915, ff. 1/4.)

Cu toate că prezidează Congresul de Pace de la Bucureşti în 1913 - în urma războaielor balcanice, cu toate că era preşedintele Partidului Conservator, Titu Maiorescu este suspectat de legături cu Puterile Centrale, fapt pentru care în vara anului 1915, este supus unei veritabile monitorizări din partea Poliţiei de Siguranţă din cadrul Prefecturii Poliţiei Capitalei. Supravegherea s-a efectuat în perioada 2-18 martie 1915, notele fiind adunate de către Biroul de Cercetări din cadrul Prefecturii Poliţiei Bucureşti, multe de o banalitate stânjenitoare:Comunic: La ora 5 a eşit din casă a luat-o pe str. G-ral Lahovari, Camtoti, Romană şi a intrat la no.147 unde domiciliază dna. Lăzărescu pensionară şi rudă cu dsa. şi la ora 6.20 s-a înapoiat acasă” (A.N.I.C., Dosar 1618/1915, f. 17). Altele, însă, îi prezintă „traseul” un cu grad mare de interes: „Pe la ora 4 p.m. cu automobilul no.170 a venit la Mareşalul Van der Golz însoţit şi de Contele Von dem Buşche (este vorba de baron Von Dem Busske, şeful Legaţiei Germaniei la Bucureşti). Au stat cam 30 minute şi au plecat [...] aceste două persoane au fost urmărite de cei doi agenţi de la Siguranţa Generală. La ora 5 dl. Titu Maiorescu a eşit din casă pe jos şi a parcurs străzile Inocenţei, Surorilor, Arcului,

Armenească, a eşit în bdul. Carol până la statuia Rosetti luând-o pe str.Vasile Lascăr şi s-a înapoiat acasă la ora 6. De la această oră n-a mai eşit nicăeri. La ora 10 s-a stins lumina"[1]. Şi totuşi, „efectele programului ideologic pierdut" se resimt fiind identificate de noi în nostalgia lui Maiorescu după serile de vineri din casa lui Pogor când patrona întruniri literare până în noapte târziu. Redăm în acest sens o „însemnare zilnică", în care îi recunoaştem pe o parte dintre fraţii masoni care au răspuns „apelului" său: Altminteri, marţi 28 septemvrie/10 octomvrie 1876, au fost la mine d-nii Angliei Demetriescu, D. Aug. Laurian şi Ştefan Mihăilescu cu Nica şi a fost una din cele mai animate convorbiri până la 12 jumătate noaptea [...] pare a fi ca un început de «Junime» bucureşteană - iar duminică - Ei au fost din nou la mine, cu încă St. Vîrgolici, Bodnărescu şi Verusii, care erau întâmplă tor aici de la Iaşi, şi cu I. Slavici.

După convorbiri literare despre ceea ce este personal şi ce e impersonal în artă, s-a hotărât să ne întrunim o dată pe săptămână la mine şi anume vinere seara[2]. Faptul că atmosfera dezbaterilor cu iz masonic nu se stinsese în totalitate, o probează şi o parte a corespondenţei (1898) sale cu Duiliu Zamfirescu, scrisoare în care Titu Maiorescu face referiri exprese la eseurile confratelui francez Bourge: Fără îndoială, scopul scriitorului este de a-ţi da iluzia despre realitatea vieţii. Tocmai de aceea el nu trebuie să-ţi dea analiza psihologică sub forma de analiză, căci analiza unei realităţi nu este însăşi realitatea, prin urmare nici iluzia ei posibilă, ci o operaţie reflexivă, raţională asupra realităţii ca a unui obiect străin şi supus. Analiza e necesară scriitorului, dar numai ca o lucrare pregătitoare în ascunsul cugetului său.[3]. Este o probă la „dosarul masonic al lui Maiorescu" faptul că maestrul mai exercita încă (prin spiritul său neokantian) o influenţă copleşitoare -politic, moral şi literar- într-o perioadă în care francmasoneria raţionalistă era o putere la nivel european şi mondial. Francmasoneria îndemna pe membrii săi să supună totul cugetării raţionale, ca filtru suprem pentru tot ce au să admită. Idealul consta în a construi o republică universală şi democrată a cărei regină era raţiunea, iar consiliul suprem adunarea înţelepţilor. Aşa cum se poate observa, Maiorescu se află sub această cupolă a filosofiei masonice, raţionalismul lui bazându-se atât pe ştiinţa relaţiilor dintre reprezentări cât şi pe arta cunoaşterii mecanismelor oarbe, a legilor psihologiei, care întreţin relaţia în domenii fundamentale ale cunoaşterii. Maiorescu considera că prin folosirea lor raţională este posibilă libertatea. Împotriva tendinţelor empiriste din

[1] A.N.I.C., Fond D.P.S.G., Dosar 1618/1915, *f. 31.*
[2]Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice,* introducere, note, facsimile şi portrete de I. R. Pogoneanu, EdituraSocec & Comp, Bucureşti, 1940, p. 268.
[3]Emanoil Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913),* Editura Casa Şcoalelor,Bucureşti, 1944, p. 348.

psihologie şi a psihologismului care absolutizau sentimentele în defavoarea raţiunii, Maiorescu a pledat pentru un concept al vieţii psihice evoluate, prin care înţelegea un mod superior al vieţii psihice. El a pledat şi pentru un concept al vieţii în care sentimentul merge mână în mână cu raţiunea, lăsându-se călăuzit de ea, principiu aplicat şi pe tărâm literar.

Aceste aspect esenţiale din aria ideologiei culturale maioresciene sunt surprinse, cu acurateţe de Gheorghe Manolache atunci când se referă la polemicile maioresciene. Să mai adăugăm şi faptul că Maiorescu avea să-şi atragă multe antipatii de pe urma polemicilor sale. Astfel, în „Oratori, retori şi limbuţi", ajunge să fie caustic vizavi de clasele politice, precizând că: pentru omul politic al unui stat constituţional darul de a vorbi este în orice caz o însuşire de mare însemnătate [...]. Îndeosebi trebuie notat efectul ce un cuvânt potrivit, rostit la momentul potrivit, îl produce în opinia publică [...]. Discursul nu mai are trecere decât în măsura competenţii şi autorităţii celui ce-l produce, îmbelşugate înfloriri literare, afirmările nemotivate, necum frazele înşirate fără rost nu mai pot întâmpina vechea favoare, poate nici vechea indulgenţă. Rămân ca un posibil model polemicile sale cu junimiştii, cum ar fi şi una dintre acestea purtate cu Zamfirescu: De mult era cunoscută cererea unor socialişti poporanişti, cari se amestecaseră în ale esteticii şi îndemnau pe scriitori să se ocupe exclusiv de mizeria claselor de jos şi de vinovăţia celor de sus. Dar dacă toate tendinţele şi intenţiile utilitare sunt dăunătoare în artă, cel puţin tendinţa învrăjbirii claselor a rămas cu desăvârşire stearpă în producerea de opere frumoase, consideră, cu justeţe, Titu Maiorescu în „Răspuns la discursul de recepţiune a d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909." fapt ce va fi confirmat, după cum subliniază Gh. Manolache, „odată cu instaurarea în anii'48 a dictaturii proletariatului în România". Şi ce nu putea face românul în prima jumătate a secolului al XIX-lea? -se întreba Mircea Eliade cu referire la generaţia lui Maiorescu - Putea face un Stat şi l-a făcut; putea să facă reforme sociale care „să înmărmurească Europa"; putea să facă o nouă limbă românească; omenii noştri voiau să întreacă Europa, ei se simţeau zorii unei „noi umanităţi", începeau o nouă istorie (Eliade, 1990, p.168.). Programul ideologic al lui Maiorescu, felul în care s-au produs intervenţiile lui în dialectica vieţii culturale româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, motivele care i-au generat începuturile, expansiunea sau, după caz, declinul; ecoul sau avatarurile lor, acestea sunt datele adevărate ale biografiei sale. Privită în perspectiva timpului, însemnătatea criticului literar Titu Maiorescu apare în toată semnificaţia ei istorică. Calea croită de Maiorescu este aceea a unei „critice estetice" concentrate în expresie, normativă, prin intermediul căreia a promovat, cu

tact şi artă, „independenţa operelor literare autentice, indiferent de natura conţinutului lor.”(Drăgan,1978,pp.138-139). Aşa că „meritul lui Titu Maiorescu” nu trebuie căutat în vreo formulă estetică împrumutată sau adaptată, ci în programul său ideologic al cărui principal rol constă în faptul că a lovit într-o producţie submediocră, limitând-o, impunând criterile calităţii artistice în literatură, criteriile politice în viaţa politică românească şi în diplomaţie. şi mai cu seamă, că a respins falsitatea formelor de împrumut argumentându-şi poziţia radicală prin exemplu Constituţiei franceze, pe care o considera bună pentru francezi, discutabilă însă în ceea ce priveşte stadiul nostru de organizare politică. Maiorescu a demonstrat că pentru a „forma pe alţii şi pentru a reforma trebuie să te formezi cît mai serios întîi pe tine însuţi.”(Negoiţescu,1991, p.104) Într-o frază sintetică, Tudor Vianu fixează, la rându-i, personalitatea prodigioasă întemeietorului junimist: „om de principii şi de aplicaţii; o întrunire de funcţiune şi de atribuţii destul de rară în vremea lui.”(Vianu,1972, p.334)

References:

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
Bucuţa, Emanoil, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913*), Editura Casa Şcoalelor,Bucureşti, 1944.
Călinescu,George, *Istoria literaturii române de la origini pâna în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Drăgan, Mihai, Lecturi posibile, Editura Junimea, Iaşi,1978.Eliade, Mircea, *Profetism românesc..România în eternitate*, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti,1990.
Filip, Lucian ,*Mihai Eminescu despre Mihai Eminescu*, în: Graiul Maramureşului, februarie 2000.
Georgescu, Paul, Titu Maiorescu, Critice, Antologie, Editura pentru Literatură, Bucureşti,1966.
Iordăchiţă, Costel , *Familia Lahovart. Ascendenţă şi destin politic*, Editura Carminis, Piteşti, 2004.
Manolache, Gheorghe, *Recuperarea unei sincope culturale*, Editura Techno Media, Sibiu, 2008.
Manolache,Gheorghe, *Viaţa Românească 1906-2006*, Transilvania, 2006.
Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române. 5secole de literatură, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.
Maiorescu, Titu, Discursuri *parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domni lui Carol I, vol. I (1866-1876)*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001
Maiorescu, Titu, *Jurnal şi epistolar*, Studiu introductiv de Liviu Rusu, Editura Minerva, Bucureşti,1989.
Maiorescu, Titu, *Scrieri din tinereţe (1858–1862*), Editura Dacia,Cluj-Napoca, 1981
Maiorescu, Titu, *Însemnări zilnice*, Editura SOCEC & Comp, Bucureşti, 1937.
Mehedinţi, Simion, *Premise şi concluzii la Terra. Amintiri şi mărturisiri*, Editura „Viaţa Românească”, Bucureşti,1998.
Negoiţescu,, I. *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.
Pogoneanu, I. R. *Titu Maiorescu, Însemnări zilnice, introducere, note, facsimile*, EdituraSocec & Comp, Bucureşti, 1940.
Rusu, Liviu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
Vianu, Tudor, *Scriitori români*, , Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
Arhivele Naţionale Istorice Centrale, Fond Direcţiunea Poliţiei şi Sigurantei Generale, Dosar1618/1915, ff. 1/4.
A.N.I.C., Fond D.P.S.G., Dosar 1618/1915, f. 17..
A.N.I.C., Fond D.P.S.G., Dosar 1618/1915, f. 31.
Biblioteca Academie Române , Fond: Titu Maiorescu, S. 109, (1) / XV.

THE DEFICIT MYTH OF OUR CULTURE. CONFIRMING THE SACRED

Otilia Sîrbu
Lecturer, PhD, Hyperion University of Bucharest

Abstract: The contradiction stands between the two terms, sacred and profane. The world, with its two sides, defined by an irreparable contradiction. However, after a close analysis, the boundary between sacred and profane is revealed to be highly delicate. A good enough reason to explain ignoring, but also infringement of a boundary that was only right to be known.

Keywords: myth, conscience, sacred, profane, human being.

The word „sacred", as well as it's counterparts in semitic, Latin, Greek and other ancient languages, determines first and foremost a surplus. A surplus that can be identified with a unique emotion we carry; it is not solely about relating to morality. The term sacred is as alive in all religions on earth as it is living in semitic religions. In the biblical religions especially. The latter give it the name qādosh, to which correspond hagios and sanctus or, to be precise, sacer. The words imply the idea of „good" in all three languages, absolute „good". However, the Latin term „sacer" is translated as sacred or cursed, therefore combining the harmful with the beneficial.

In his „vocabulary" (*Le Vocabulaire des institutions indo-européenes, Edition Minuit, 1969)* E. Benvéniste states that all indo-european languages retain complementary terms to define the term sacred. Despite the absence of exact corresponding terms, two tendencies can be identified. Namely:

- on the one hand, these languages define a supernatural, transcending force that becomes the identity of the divine: spneta avestic, hails gotic, hiéros grecesc (reserved only for the gods or inspired by them, unlike hosios, which is permitted to humans by the gods);

- on the other hand, we find terms that designate the idea of holiness as a consequence of an act of separation, protected by a law: *yaozdata avestic* (which can designate a religious process), Greek hagios and Latin sanctus, both indicating that the object is protected from any exterior interference.

The term sacred can define itself by the influence it has. It can also be quantified simply by reporting it to other realities such as the profane, the mysterious, the absolute, the infinite and even the possible.

From this analogy, the most successful, most imposing collocation is the one made from sacred and profane. The opposition between the two underlined the two realities, giving the former the rightful and expected brilliance, and the latter a well-defined role it took upon itself.

However, this comparison would not be whole if we did not take the percentage given to the possible, in its universal acceptance into consideration, as well as the absolute, the infinite, the nonexistence but also existence.

The contradiction stands between the two terms, sacred and profane. The world, with its two sides, defined by an irreparable contradiction. However, after a close analysis, the boundary between sacred and profane is revealed to be highly delicate. A good enough reason to explain ignoring, but also infringement of a boundary that was only right to be known. Everything that is religious is sacred, everything that is related to sacred implies religion. Everything that is profane is not accepted in the temple but left outside in the street. Through

this, things are divided from the start. In reality, the difference between a sacred, ritualistic gesture and a profane one is far from being this clear.

„Sacred living is a balance that is difficult to maintain between contrary aspirations that are, however, always mixed. The opposition between profane and sacred is no more definitive as the one between work and play se one can play while also being productive and work while in a relaxed and detached state of mind (Jean-Jacques Wunenburger, *Sacrul,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, pag.85).For Mircea Eliade this contradiction seems simpler: „...the only activities that are not „sacred" are the ones that have no mythological significance, those that lack an example worth imitating" *(*Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri,* București, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011, pag.34).

In general we use a certain analysis, the invasion of the sacred by the profane, of the everyday onto the existential surplus that is sacred, without outlining the full presence of the sacred in the simplest of human activity. It is worth mentioning how much influence one has on the other.

The sacred invades our every day lives, but in certain amounts and for a specific purpose. It tries to give a fluidity, a coherence and endow us with that „gift", bringing us back to our origin which once was sacred.

„Take, for instance, dancing. All forms of dancing were originally sacred; in other words, they had a non-human model (...). what we are interested in is its supposed non-human origins (for all forms of dancing in *illo tempore, in mythical times, by some „ancostor", a totem animal, a god or a hero. Its choreographic rhythms have their origins outside man's profane life; whether they reproduce the moves of a totem or emblematic animal, or even those of the heavenly bodies; whether they are rituals on their own (labyrinthine steps, leaps, gestures performed with the help of ceremonial tools etc.) dances always mimic an archetype gesture or honour a mythical event. In a word they are a repetition and, as a result, a revival of that „certain time" (*Mircea Eliade*, Mitul eternei reîntoarceri,* Cluj-Napoca, Univers Enciclopedic Gold, 2011, pag.45*)*

What is significant about the separation between the sacred and the profane is in fact the power the sacred has, which man feels, knows instinctively and carries it within. „*The sacred has a specific power which gives it a quality that the profane lacks" (Julien Ries, Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, Iași, Editura Polirom, 2000, pag.45).

Furthermore, the contact with the sacred constitutes the „dynamics of religions, their syncretism and reforms" (Julien Ries, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, Iași, Editura Polirom, 2000, pag.45)

Modern man vs. Homo religious

Modern man is a traveller in his own world. His own forgotten, abandoned world that has been updated over and over, a world often dishonest even with him. His state of abandonment, remnants of the day that passed, meeting the darkness, his lack of performance as a human being is almost lost forever. Modern man is poor, despite his material wealth. He hides in poverty, in a sea of anxiety, hoping it is only superficial. His faith as fleeting as is presence in his life. How many causes are there for this drama? One cause could be religion. Because the more pressure is put on propagating religion, the more it will confuse contemporary man, the more he will "suffer from his own weakness." This situation is unfair because man is the starting point (and always has been) in the course of experiencing the religious.

If the ancient and medieval man lacked the ability to represent an infinite temporal space contemporary man has achieved it, has encountered them and, when he began, "declared" himself homo religious. A man of beginning of beginnings who lived his own existences in the cosmos, whose behaviour and way of thinking intertwined by experiencing

the sacred. Homo religious believed in the sacred, it was his own divine aspect. He lived his own adventure of life and did not fail to preserve it through prayers, myths and rituals, leaving them as an inheritance through cave paintings, stone and wood carvings, leather, papyrus or parchment. Homo religious was no longer alone. He was accompanied by *homo symbolicus* who not only spoke of his religious experience but also initiated and made it a fundamental part of his life. He increased the number of markings, symbols and defines his own existence along with them.

"Regardless of the historical context he belongs to, *homo symbolicus* always believes that the sacred is an absolute reality that transcends this world in which he manifests himself and this is why he deifies it and makes it real." (Mircea Eliade*, Le Sacré et le profane,* Paris, Gallimard,1965, p.171).

Contemporary man has the same convictions regarding the existence of the sacred, with the distinction that the sacred is now different in his eyes. It is the same reality but seen from the point of view of the permanently useful in his book "The end of modern", Romano Guardini states that contemporary man, the man of the present and so called modern, no longer sees the world as a shelter.

"The modern world enjoys justifying technical measures with the usefulness they bring to man's wellbeing. Through this it hides the ravages its negligence caused." (Romano Guardini, *Sfârşitul modernităţii,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2004, pag.66)

Even its technical and scientific reasoning, the belief of human accomplishment by "approaching it" only make returning to the sacred become useless. As complex as humanity has become, it has shown over time to have lost its depth. How much of homo religious has contemporary man lost?

Homo religious

Homo religious is the one that believes in absolute reality, which is defines by his notion of the sacred. The universe stands between the two, the cosmos trapped in its important, unmoving and unchanging data. The life of this person, unquestioning of his cosmic destiny, is accompanied by the other, the natural man, as Rudolf Otto defined him. Therefore, if one is "complete" and the other natural, how can the two be compared to one another? What does one lack that the other has? If the sacred, as religious historians believe, manifests itself and appears before man, then why is it no accessible to everyone? What special data is implied when meeting the sacred? What does *homo religious* have that the "other" lacks because religious experience has the same space-time positions in M. Eliade's theory.

*"The act of speaking remains the same: manifesting the sacred through something different than itself; the sacred appears in objects, myths or symbols, but never completely and in its immediate integrity." (*M. Eliade, *Istoria Credinţelor şi ideilor religioase, Chişinău, Universitas,1992, p.35).*

Therefore the sacred is in everything. However, something that makes it "accessible" to "homo religiosus". Whose merit is it, who approaches who or what in this encounter? The sacred is so overwhelmingly manifested that it "strikes" the one that assists or the other, who knows how to "see" it and welcome it. In this encounter "something" completely different appears in this transcending reality.

The sacred being, all that surrounds it and sacred objects receive more than his natural energy. The hierophany is perceived by the religious man, him being a religious phenomenon. She is inseparable from the human experience. The religious human experience. The three elements, hierophany, the religious man and his way of life define a whole. Any hierophany consists of three elements. The natural object, the invisible reality and the mediating object imbued by the sacred.

Of all these elements, the only one that remains in its place is the being and the objects that surround it. They are static, surrounded by an invisible reality, the second term of hierophany. This reality has different names but each of them significant: "the transcending world" or "the world of the gods" or "the world above" etc. Whatever linguistic mantle it gains, it is nothing other than an absolute, sacred, transcending reality. It is in fact Eliade's sacred, it is God, it is Absolute, it is Guenon's possible, it is Otto's numinous and it is our holiness.

The third element, the mediator, is the one that becomes something else, that gains a new dimension, the sacred one, whether it is a being or an object that represents it. It becomes sacredness.

Amazing is the fact that, although the sacred is unlimited, in the given situation it accepts to be limited. Through the object that it coveys its data to, it accepts the finite. A limit of the sacred it imposes on itself.

From the moon's symbolism to that of the sun, in the search for the human of today

I oppose the modern world with its tortured, devilish side. I oppose the dementia that grinds its otherwise natural state. I declare that I am not part of this world in too much of a hurry, though I willingly submit to its rhythm. I fall into a burning trap of constant searching, but also my own search for essence. I am divided in the two sides, the burning but also the magical. I wish I was impartial though I admit I often am not. Because of the hurried rhythm I let myself be preoccupied with the essential, searching to see and rediscover humanity's genuine humility, the path to happiness that is so highly praised, which is temporarily closed. I forget then, as I do now, about the constantly busy modern day and declare myself happy, if only for a second.

That was yesterday.

Today I am doing something else. I am attempting to fix things and understand them. But how?

It is well known, now more than ever because it is a world dominated by the media, engrossed in technology and space exploration, that there are people who live in pristine surroundings, dominated by a pure, timeless energy, experiencing the greatness of the human condition.

Ordinary or dull at first sight. Upon closer attention we see that the truth is far from being so simple.

What gives these simple people, headstrong about their actions, their faith, their unaltered behavior so certain of their own happiness? How can they afford to be the true ones? Is it the way they want to be or is it their only option?

What is the source of happiness? What embodies it? What makes it called the way it is? These questions are posed today, what of tomorrow…

For a better understanding of the two realities, of the burning modern day and the magical one, I have selected two reference points, the sun and the moon.

At first glance, the moon is the symbol of night and the sun is the symbol of day. However, in reality, things are more different and vast.

The moon is the celestial body that has a remarkable influence on Earth's organic life. It is well known how people used to calculate time in the past. In indo-European terminology, the term "moon" is the oldest term that refers to a celestial body. It's root is *me*, which in Sanskrit became *mami* and can be translated as "I measure". Using that linguistic reality, we can say that the moon is the measure of time and, as a result, of people on earth. There are many revealing examples: the likeness between a woman's fertility and that of the earth, the nine months of the prenatal phase related to the nine nights of lunar ascension with the nine nights of full moon, the three days of mourning after the disappearance of someone on earth,

related to the three days of the moon covered in darkness that later revives itself, the sight of life after death.

Therefore the moon accompanies our life, our ascension but also our stagnation.

As a reward it was praised, written of in poetry and prose, embraced by those in love and adored by the nostalgic. The moon received everything, rewarding us in full. I do not know when we lost the luxury of our "lunar" friendship. Today's man enjoys the presence of the moon the same as our ancestors. Only now he no longer bows to it even though he is subject to its rhythm. He, modern man, has chosen another celestial body: the sun. The question is: so what? What connections i there between the sun, moon and human happiness?

In our understanding, denying the moon coincides with denying the world's beginning, it's natural rhythm and divine laws. To submit to solar laws is nothing other than accepting to be self-cancelled. The sun is a celestial body, fixed, unbecoming. Its only merit (and here we don't take into consideration its astronomical data but those in relation to humans) is that at full summer solstice, it gives the afternoon its full, well deserved power.

Going back to the moon, as M. Eliade says in his book "Euthanasius' Island", the moon's role is so much more overwhelming for the human conscience that it is understood not only as a unit of measure but also as a "bridge between very different realities".(Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Editura Humanitas, 2008).

"It is easy to understand why the primitive man, le moins-civilisé, considered the moon more important (at least in certain sages of culture) than the sun. The sun is a heavenly body that man cannot relate to in any way: it is eternal, equal to itself, without any form of "becoming". The moon, however, is an orb that grows, shrinks and disappears; a heavenly body whose life is bound by the same laws of growing, being born and dying. The moon's "life" is thus closer to man's than the glorious, majestic life of the Sun. and since the beginning of agriculture in the Neolithic period, man linked the lunar stages with Earth's fertility. The Moon brings rain; it is the universal symbol of fertility. Now the first cosmic symbols are made clear, the true thought process that unites different levels: the Moon, the Woman, the Earth, fertility. From this Man has a united "concept" of the Cosmos, his intuition encompasses Everything but not an abstract everything, gained from dialect, but a living, rhythmic, dramatic Everything. This central intuition is the foundation of magic, which has origins in the Paleolithic." .(Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Editura Humanitas, 2008, p.82).

I will not start from a present theory, the theory of the present or humanity's permanent theory according to which happiness is only a fulfillment. Happiness can be fulfillment under one condition: if the journey to achieve it is authentic.

If we transform this search for happiness into an ideal, all we do is minimize our own human potential. And out of our desire to save it I search for other means, once walked and now forgotten.

"*Pascal Bruckner presents the idea that by constantly turning happiness into an ultimate ideal it was turned into a means to intimidate, a terrifying challenge to which we all fall victim to. (*Gilles Lipovetsky*, Fericirea paradoxală,* Iași, Polirom, pag.295*).*

Confusing the present, I head for the moon's dimension, to what it "grants" us. The abundance of lunar symbolism shows how great a role the first intuitions of the cosmos had, all these contribute to the development of the human mind.

"Vast and great, mental syntheses were made under the mark of the moon, compared to them, the attempts of the pre-Socratic minds to create a "unity of the world" seem humble and unworthy. Birth, conception, death; the moon, the water, the woman; the growth of the moon, the plants, man; death as a palingenesis, a moment in the cosmic rhythm, death as a repose (returning to darkness, to earth, to the prenatal); darkness, sadness, drought, "evil"; light, rain (the light cast by the lightning that brings rain is the same as moonlight) richness

*of vegetation, "good"; the world below, the world above, rebirth, etc. there are just a few from the list of mental syntheses created around the moon. We have to linger on their united, synthetic character. The conscience that created them truly had a seamless intuition of the Cosmos; it did not go step by step, going from emblem to emblem as we do today when deciphering such primordial symbols. (*Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2008*).*

Paraphrasing Eliade, I could add that today not only do we not know how to decipher these symbols but we are not even aware of them anymore. We ignore them in an obviously devastating way for our souls. We have lost touch with our natural rhythms, imposed upon us by divinity, the cosmos and the moon. Out of too much desperation we have adapted to another celestial body: the Sun. I will not list its natural aspects: light, warmth. I will speak of its burning and unchanging aspect. It is an unchanging whole.

Daily, or almost daily, we are divided between the burning day to day way of life and the magical one. We are torn between the two, helpless, fixed in our stagnant state, just like the solar celestial body.

And at night, under the Moon's glimmering rays, if we are fortunate enough to remember it, the people of today become the people of before. Our lone wolf howl is the howl of sadness. We have left the path to happiness, to ourselves. Even my example seems unhappy but is is not.

We are alone in the universe, escaping the hand of God, we put our faith in science, in the art of technology that creates happiness. Then we are lost, we have forgotten nature, the natural rhythm, our partner the Moon seems alone in its ascent and stagnation of humans.

What could save us from the constriction of eternal loneliness, of unhappiness is only the summer solstice in the middle of the day. Then and only then can we return to the beginning of time, the time of our eternal authenticity, our only path to happiness.

Bibliography:

1. Alpay, E. 2000, *Self Concept and Self esteem Education Psychology Interactive,* Readings and Educational Psychology. Voldosta: State University

2. Aniţei, M. 2000, *Introducere în psihologia experimentală*, Bucureşti: Casa de Editură si Presă

3. Boeree, G., 2006, *Personality Theories, Shippensburg*: University Shippensburg

4. Bonchiș, E., Drugaș, M. 2006, *Introducere în psihologia personalității*, Oradea: Editura Universității din Oradea

5. Brehm, S., Kassim, M. 1990, *Social psychology.* Boston: Houghton Mifflin Company

6. Eliade, M.,1995, *Sacrul şi Profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti

7. Eliade, M.,2011, *Mitul eternei reîntoarceri*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București

8.Eliade, M., 1992, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Universitas, Chișinău

9. Guardini, R., 2004, *Ieşirea din Evul mediu - Sfârşitul modernităţii,* Editura Humanitas, București

10.Jung C.G.,2003,*Opere complete, vol. I, Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Editura Trei

11.Lipovetsky, G., 2007, *Fericirea paradoxală,* trad. Mihai Ungureanu, Editura Polirom, Iași

12.Ries, J.,2000, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, Editura Polirom, Iași

13.Wunenburger, J-J., 2000, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

EMINESCU – THE DIFUSSE RELIGIOSITY (STYLISTIC STUDY)

Valerica Draica
Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Mihai Eminescu's poetry of great depth, is now a Christian sense, religious myths easy to deduce, his genius creates and recreates the Romanian spirituality; eminescologii surprised unexpected interpretations of Eminescu's poetic thinking, new values and connotations that component of everything that is Romanian. His work configures a Christian universe, it remains "open" over the years for those who feel and think Romanian, poet also ...

Keywords: symbol, hope, equanimity, Romanian spiritualtate substrate religious, Christian feelings

Eminescu a coagulat experienţe divine, o cultură uriaşă de moşteniri ancestrale, a configurat, în opera sa, universuri nebănuite şi posibilităţi de expresie la care puţini alţi creatori au avut acces. Cunoaşterea poetică, acest amalgam de filosofie, mitologie, este fluxul creator care a edificat orizonturi, toposuri şi trăiri unice în lirica românească, aducând în prim-plan o uriaşă sumă de componente ale spiritualităţii noastre. Etnicul şi esteticul şi-au dat mâna în cel mai fericit mod, aliajul lor exprimând originalitatea şi specificul operei, legătura indisolubilă dintre universul sufletesc şi istoric al neamului şi profunzimea, frumuseţea şi substanţa exprimării sale artistice.

Poezia lui Eminescu nu este religioasă, în accepţie dogmatică, cu atât mai puţin ortodoxistă sau chiar creştină, deşi apelul la divinitate, aluziile, trimiterile, chiar tratarea unor motive, teme, simboluri şi mituri religioase sunt uşor depistabile.

Romantismul şi expresionismul, de altfel, prin elanurile şi adâncirile în cunoaştere şi fiinţare presupun religiosul, livrescul religios. Eminescu a descoperit o seamă de determinante străvechi ale fiinţei româneşti în folclor, în credinţele şi practicile cultice, în modul de a fi al românului, care nu sunt creştine, dar a trecut în religiosul r*omânesc*, în ortodoxia românească, dându-i o coloratură aparte. Este, aici, atributul geniului, al intuiţiei şi revelaţiei, sistematizând eresurile, legendele, basmele, miturile autohtone sau comune spaţiului sud-est european, într-o religie naţională cu accente păgâne, eretice uneori, de o mare profunzime însă.

Eminescu nu este un poet religios, iar poezia sa nu este în accepţia curentă, religioasă. Poet de geniu, romantic, Eminescu şi poezia sa comportă, însă, interpretări dintre cele mai diverse, iar *religiosul* este prezent mai peste tot, începând de la tratarea *animistă* a naturii şi până la invocarea divinităţii, trecând prin apelul la diferite motive sau mituri biblice. Trimiteri religioase, interpretări, chiar comentarii, apar şi în poeziile *Ondina (Fantezie), Dumnezeu şi Om, Steaua vieţii, Demonism, Miradoniz, Moarte, înger cu aripi negre, Preot şi filosof, Eu nu cred nici în Iehova, Strigoii, Ta twam asi, Eterna pace, Muşat şi ursitoarele, Glossă, Odă, Kamadeva ...*, ideile eminesciene fiind cu totul originale.

De altfel, poezia, proza, dramaturgia şi articolele lui Eminescu, creaţii de o profunzime şi complexitate exemplare, au fost supuse, de-a lungul timpului, unor exegeze pertinente şi variate, uneori contradictorii, ceea ce dovedeşte că opera eminesciană este „o operă deschisă”[1], căreia i se pot descoperi mereu valenţe noi, potrivit sensibilităţii epocii care-l receptează.

[1]Umberto Eco, *Opera deschisă,* loc, Bucureşti, Editura Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 45

Într-o vreme, Eminescu a fost considerat „socialist" ateist sau antireligios, aducându-se spre exemplificare versuri din *Împărat şi proletar* sau *Viaţa*:

„Religia? – o frază de dânşii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug..."
(M. Eminescu - *Împărat şi proletar).*

„Când aud vreodată vreun rotund egumen,
Cu foalele-ncinse şi obrazul rumen,
Povestind că viaţa e calea durerii,
Şi că pocăinţa urmează plăcerii,
Mă întreb: Aceasta poate ca să ştie
Cum este viaţa, cum cată să fie?"
(M. Eminescu - *Viaţa*)

Două observaţii se impun: în *Împărat şi proletar*, opinia despre religie aparţine proletarului, cu care poetul nu se identifică, iar în *Viaţa,* avem de-a face nu cu o atitudine antireligioasă, ci anticlericală, ceea ce este cu totul altceva.

Există, cu adevărat, la Eminescu, în opera sa, o *religiozitate difuză,* un sentiment creştin. Poemele filosofice eminesciene: *Rugăciunea unui dac, Cu mâne zilele ţi-adaugi, Luceafărul…*, au un substrat religios, creştin.

În poezia *Cu mâne zilele ţi-adaugi*..., de pildă, există idei ce trimit la adevărurile Evangheliei:

„Naintea nopţii noastre îmblă
Crăiasa dulcei dimineţi,
Chiar moartea însăşi e-o părere
Şi-un vistiernic de vieţi.
Din orice clipă trecătoare
Ăst adevăr îl înţeleg,
Că sprijină vecia-ntreagă
Şi-nvârte universu-ntreg."
(M. Eminescu, *Cu mâne zilele ţi-adaugi*)

Altădată, poetul elogiază virtuţi creştine, ca speranţa, în *Amicului F.I.* sau *Speranţa*:

„Cum mângâie dulce, alină uşor
Speranţa pe toţi muritorii!
Şi pier, cum de boare pier norii"
(M. Eminescu, *Speranţa*),

ori vorbeşte despre echilibrul sufletesc al omului în care sălăşluieşte credinţa, ca în scrisorile Sfântului Apostol Pavel:

„Credinţa zugrăveşte icoanele-n biserici
Şi-n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici,
Dar de-ale vieţii valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste şi umbre-au mai rămas."
(M. Eminescu, *Melancolie*)

În sonetul *Răsai asupra mea* este invocată Sfânta Fecioară pentru redobândirea credinţei şi tinereţii, în absenţa căreia „omul stă sub vremi", cu viaţa răvăşită şi în bătaia tuturor vicisitudinilor:

„Dă-mi tinereţea mea, redă-mi credinţa
Să reapari din cerul tău de stele:
Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie."
(M. Eminescu, *Răsai asupra mea*)

Alte poeme sunt închinate sărbătorilor creştine (*Legenda lui Iisus, Colinde, colinde, Învierea*) sau sunt imnuri-invocaţii, precum *Rugăciune*:

„Rugi peste îngeri,
Din neguri te ardă,
Lumină dulce, clară,
O, Maică prea curată
Şi pururea fecioară,
Marie!"
(M. Eminescu, *Rugăciune*).

O poezie de tinereţe, *Venere şi Madonă*, este construită, după opinia lui Tudor Vianu, „pe tema contrastului dintre zeitatea antică a amorului şi Sfânta Fecioară care întrupează virtuţile pilne de curăţenie ale maternităţii"[2]:

„Venere, marmură caldă, ochi de piatră ca scânteia
Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată
...Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer
Şi-a creat pe pânza goală pe Madona Dumnezeu"
(M. Eminescu, *Venere şi Madonă*).

Tot din faza de tinereţe datează şi poemul *Christ* (1869), reluat, în mai multe variante, în *Dumnezeu şi om* (1873), o meditaţie amplă asupra credinţei, asupra degradării acesteia. Dumnezeu este privit, în contemporaneitatea eminesciană, ca om, un simplu rege, în opoziţie cu crezul adânc şi sincer în vechime, când Dumnezeu era Împărat umanităţii:

„Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său,
Dară inima-i deşartă, mâna-i fină n-o urmează...
De a veacului suflare a lui inimă e trează
Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om – nu Dumnezeu.
Azi gândirea se aprinde ca şi focul cel de paie-
Ieri a fost credinţa simplă-însă sinceră, adâncă,
Împărat fuşi Omenirei, crezu-n tine era stâncă...
Azi pe pânză te aruncă, ori în marmură te taie."
(M. Eminescu, *Dumnezeu şi om*).

Biruinţa divină din noaptea sfântă se transformă într-un imn de slavă şi apoteoză închinat Atotputernicului, în *Învierea*, moment de revelaţie pe care poetul îl trăieşte în toată intensitatea şi măreţia lui:

„Cântări şi laude-nălţăm
Noi, Ţie Unuia,
Primindu-l cu psalme şi ramuri,
Plecaţi-vă, neamuri,
Cântând Aleluia!
Christos a înviat din morţi,
Cu cetele sfinte
Cu moartea pre moarte călcând-o,
Lumina ducând-o
Celor din morminte!"
(M. Eminescu, *Învierea*).

Şi naşterea Mântuitorului este descrisă sublim, în cosmicitatea ei, într-o adevărată capodoperă a genului: *Colinde, colinde*, poezie de o simplitate dezarmantă şi de o frumuseţe lăuntric-creştină de nedescris:

„De dragul Mariei

[2]Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968, p. 234

Ş-a Mântuitorului,
Luceşte pe ceruri
O stea călătorului”...
(M. Eminescu, *Colinde, colinde*)

Aproape întreaga operă poetică eminesciană musteşte de acea *religiozitate difuză* omniprezentă, care este, indiscutabil, apanajul creatorului de geniu. Opera eminesciană, de altfel, configurează un *univers creştin* răzbătând din inconştientul colectiv al neamului, care s-a născut şi a evoluat odată cu credinţa. Ne amintim aici, că Eminescu a scris şi articole teoretice cu temă religios-morală (*Învierea,*1881), ori a analizat catolicismul şi greco-catolicismul, cu pertinenţă şi în mod obiectiv[3], în virtutea faptului că el a înţeles un lucru pe care unii îl ignoră sau nu-l ştiu, chiar şi teologi, acela că, îndiferent de doctrinele care-l constituie, *creştinismul este supranaţional.*

Bibliografie

Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Cultură şi credinţă,* Suceava, Editora Arhiespiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, 2005
Ion Buzaşi, *Poezia religioasă românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003
Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969
Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995
Mihai Eminescu, *Pagini despre catolicism*, Cluj Napoca, Editura Luminii, 1992
Mihai Eminescu, *Poezii,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999
G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, Editura Facla, 1975
Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968

[3]Mihai Eminescu, *Pagini despre catolicism,* Cluj-Napoca, Editura Lumina, 1992, p.34 şi urm.

LUDIC AND RELIGIOUS ASPECTS IN ARGHEZI'S POETRY. AN INTRODUCTION TO ARGHEZI'S WORK. FROM THE SACRED TO THE PLAYFUL AND VICE VERSA

Ion Popescu Brădiceni
Assist. Prof., PhD, University of Tîrgu Jiu

Abstract: This study wants to be an introduction for the critical and meta-critical reevaluation of the entire poetry of Tudor Arghezi from the ludic and sacred perspective. I started from the already established aspect that poetry was born in play and in myth, in the pleasure of the poetic form and meta-form. Arghezi's religiousness could have as a starting point the sacred play, because humans' play has its place in the holidays' sphere and in the cult's sphere, meaning the sacred sphere. But, playing with poetry, just matching words, (matching is, in its essence, a type of game) T. Arghezi, playing honest, spoiled the game, just like any other reformer and revolutionary of language, being a founder. Thus, the matching of words is an "ars poetica", equivalent to "ars combinatoria" and it imposed the existence of some trans-historic constants: the pure song, the cosmic game, the ritualistic game, the pencil, inscription, satire, imprecation, recoded through a transcendent stylistics. The liturgical and profane game consumes purporting to a new integrated entity as a consequence of the transgressions that are mutually profitable. The consequence is a formidable one: the renationalisation of the image and the re-imagination of nature. The sacred-ludic function in Arghezi's poetry is simultaneous with the subversive function of imagination.

Keywords: matching the words, the sacro-ludic perspective, the revolutionary situation.

George Călinescu puts on the same plane first, Eugen Lovinescu, head of the School of Literature Sburătorul, and Tudor Arghezi, a genuine literary phenomenon in his dual artistic and scriptural religious and playful expression.

To read his poetic work in integrum from a playful religious perspective is still a good opportunity for the critical and metacritical reassessment of Arghezi's integral lyrical work. George Calinescu reported in "History ..." from the perspective of three cliché themes which Arghezian poetry is studied in high school, college academics. These are: religiosity, plasticity, USA. We might think that playfulness derived from the old idea that poetry was born in the game and myth in poetic form and metaphor pleasure.

Johan Huizinga, Jean Jacques Wunenburger, Mircea Eliade etc. excelled the highlighting of lucidness in poetry and resorting to summarize and exercise them only insofar Insertion course design use throughout this paper. Arghezi's religiosity may have a starting point the sacred game. The game has its place in people's feast in the sphere of religion, ie sacred sphere. Playing the poetry, all matching words (matching is essentially still a game - nm) Arghezi, playing honest, ruined the game like any reformer and conscientious objection, passing through other ways: the outcast, the heretic, the revolutionary apostate etc.

The semantic matching is a game and for the game which aims to create a state of exception and to differentiate authorial style, to bring closer the laws and usages of common language and push it in a different profitable direction.

2. Archeological metaculture

Tudor Arghezi played seriously the purpose of exploring metaphysical visions Symbolic representations to hit - as stated G. Calinescu - "a basic aspect of the world, and

eternal germination enormous ...A series of images give up germination anthropological vision "[1]. Lévi-Strauss's assertion issue Claude that regardless of how they are regarded as myths, "they seem to reduce all to a free game or a rudimentary form of philosophical speculation" [2].

Or gratuity is a trademark of aesthetic / artisticity and abstract speculation is that disregards the real and allows the spirit to manifest throughout the fruitfulness of creative intelligence [3].

Arghezi's poems are based on the combination of sounds between themselves archetypes, myths dual historical and ahistorical structure / trans-historical and absolute object status. A poem can be reconsidered as arghezian mithemes package and metamithemes and their dual nature reversible and irreversible, synchronic and diachronic also do something to always remain unexplained. So matching words burned burnt poetic equivalent combinatorial package itself helping to acquire a significant function relationships with each (arch) text [4].

To replace the arghezian poem in Arhitext means to transcend into the tragic. It also means recombination lyrical, epic and dramatic art based on a reinterpretation of the concept of absolute upheaval. ARHITEXT involves so few incorruptible values, trans-historical system (woven into criptofanic themes) all revalidated in double Sacro ludic perspective: how to write (Arghezi "underneath" which requires an archaeological reading); the existence of trans-historical constant (for example: the song pure cosmic game, game ritual, pencil inscription, satire, imprecation); recoded by a transcendent style (it is about the transcendence into arhitextual/ arhitextural) [4].

In "Testament" T. Arghezi emblematic slips a quatrain: "Our dull and bitter pain / a heap on a single violin, / that listening to a play / owner, a goat slain" [5]. In the passage cited, Tudor Arghezi involves the degree of poetic (kind of zero degree of writing, a kind of basic emerge whole poem) an entire revolutionary situation: "So this example of writing that has the function not only to communicate or express, but also impose a beyond the language "[6]. When he emerged, seemingly suddenly ushered arghezian language / practically opened again / after Mihai Eminescu "loneliness ritual language" [7] - Roland Barthes would have cried if I had read on Romanian. This order sacral of signs written / and the right words / and flowers of mold / and songs with mouth closed / rededicated Literature Romanian as an institution and tends obviously to take her out in the history of profane history is, and to convey the sacred history in the perennial in the deep, the result being that can awaken the literary form - for now - closed any object feelings: sense of unusualness, familiarity, disgust, goodwill, use, whipping murder. Lazar Popescu detects this assumption hermeneutics and click the flip them convincingly. He notes the introduction to a profitable aspect. The phrase goat stabbed tells us that even diction bring scenario scapegoat, sacrificed Pharmak the victim of collective murder.

The following five verses sound also illustrative to serve my somewhat differentiated approach: "From sores, mold and mud / sparked've beauties and new prices. / Whip endured coming back words / and slowly deliver punishing / murder all living offspring "[8]. The last three verses but can be read as a text persecution. "Violence felt physically - quote semanto-pragma-hermeneutic Lazar Popescu - is inscribed in the transcendent memory and is written, it will transpose marks or traces words" [9].

It is understood that the term "crime of all" refers to the collective crime, the result of mimetic contagion ("our dull and bitter pain"). "Living offspring", so still living, of the collective crime could be the poetry of culture. Or culture - we saw at Huizinga - is the result of the game and the competition.

Playful beauty is all about the action. With a sense of playfulness is assigned a spirit that aspires to honor, dignity, superiority and beauty. "Everything is mystical and magical, everything is heroic, everything is harmonious and logical plastic form and expression seeks a

noble game. Culture does not start the game or the game, but the game. Base agonistic culture is antithetical and once in the game, which is older and more original than any culture "[10].

Incidentally playful function appears in the ontogenesis of language, the function of development, but persists in the general functions. "Such representative function, the function can be both playful motivation and satisfaction in itself, but in addition, it coagulates a scenario" [11]. It intervenes exactly where the language and, in the case of Arghezi, metalanguage and of course his trans-language: one of imaginarily and especially the trans-imaginarily writing, verticalized between Subearth and Heaven, between subconscious and super-conscious [12].

3. The dialectical being

The issue of sacred literature, philosophy, art, religion, mythology, anthropology, ethnology, semiology etc. It is considered increasingly insistent. But the ludic alike. It was even a consensus between the two hermeneutic dimensions.

Supplementing an initial bibliography, Jean-Jacques Wunenburger dealing in a row of cosmic game and another round of game ritual. The same commitment you sense any critic who is respected and in great lyrical Arghezian, one that can be characterized, rightly relations with Invisible, hesitant between the trend of limiting the sacred at a local phenomenon and temporal, always single, and another it amounts to a universal and transcultural category.

For a poet, descended from the experience of the sacred myths and rituals reconsidered as transcultural phenomena.

He wants to express as true, perceives no other manifestation of numinous. But do not skim the phrase "true expression". Mircea Eliade seek a reversal of the already famous sacred-profane terms in the relationship. He says, clearly and firmly, that for religious man, not homogeneous space is reflected in the experience of an opposition between the sacred space, one that is real, that there really and rest of the space, ie the extent of informal surrounding. [13]

I would venture to guess that the arghezian speech, which is either fictional - either diction, is determined by the appearance ambivalent and bipolar numinous ordered two types of mysterium: tremendum (sensation of trembling in front of a quantity incommensurable or a sovereign power) and fascinans (feeling great and solemn).

Numinous emotional perspective expands so the reaction to the frightful to the to the sublime. Being one of Arghezi's dialectic, imbued with a sacred thrill when an energy that evokes the presence snatch him from himself and disturb him a thrill and the issuing of their own cathartic anguish. Sacred excess (Dionysian) and sacred respect (Apollonian) are reconotations of Arghezi in a synthesis "irreducible" - as assessed Basil Munteanu, the two species: the essence of Dionysian (ecstasy which arises from the depths of man, to us it represents the easiest analogy to drunkenness) and Apolline essence (consisting allegorical dream vision).

With Friedrich Nietzsche, Tudor Arghezi has shared this symbiosis of splendor and rushing torrent Dionysian naive. And Nietzsche himself was placed under the influence of Heraclitus, that the world itself is the result of the game with Aeon, playing repeatedly in perpetual unconsciousness and eternally reborn world.

Like Nietzsche, Arghezi Gorj citizen became the artist himself artwork, identified with a deity that would have the strength to bring together the sacred and the game, the religious and playful, drink and dream.

4. Cosmic game/ritual game

But between the concept of play space and play ritual park would start game ritual, because the sacred is not limited to the myth founder / originator / reoriginator or conduct story, but lived on a plane playful, embodied in responsive manner and figurative - such

intervene Nietzsche and transfiguring (whereby "everything floats in pure bliss and a contemplation free of suffering, which shines in the eyes ecstatic" [14] / - and Extraction -) - and placed in a Double Noez scenario, the sacred action is dromenon, that something is done; what is is drama.

Sacred practice comprises first game and then a ritual. "The game allows organizing gestures sequences linked by association and not only symbolic and pragmatic reasons" - explains us Jean-Jacques Wunenburger authoritarian. As he explain all clear (ie transparent - nm) that "the game is to the body what is the symbol for spirit, both being oriented towards the end invisible supernatural exploration loads of things" [15].

In Arghezi's work - including epicolyricotragic poem "The eyes of the Virgin", but also "Annunciation Cemetery" (whose second title is as Călinescu G. considers "a tale partly satirical, partly visionary" - nm [16]) - the game profane and liturgical game consumes tending towards a new integrated entity as a result of mutually beneficial transgressions..

Adopting a ritualistic form, sacred game remains under the control of social norms and protected against disturbances seen excessive against a wild sacred. The ritual is meant to ensure a balance between the poles ceremonial game of effervescence contrary Dionysian and Apollonian of gravity. "Thus, by encoding sacred rules of the game - quote Jean-Jacques Wunenburger same - the sacred religion unifies the collective expression by inhibiting disorderly inventions; they fight invading spirit anguish in contact with the numinous - repetitive game, as he called Sigmund Freud, for example protecting the child (mother's absence is compensated by manipulating substitute protecting her toy -); Finally, the automatism and liberate human consciousness to make fully available the divine revelation "[17].

This excerpt quoted copiously may offer a possible cause-effect solution writing two books "The eyes of the Virgin" and "The Book of toys". The first is a response to the spiritual biography of the author, the novel "pages loaded with good poetry Arghezian" [18] seemed to be "a sort of remorse later, a fictional embodiment of a thwarted vocation" (G. Călinescu). And "The Book of Toys" glorifies childhood "instincts and freedoms of animality suave ... Book with toys is also" a toy words "a world free beginning as that of adults with a cosmogony in which the Creator's mother, Father babies are creatures in the dough matter of immediate concern for the child ". [19]

"Book with toys" and then "What's with me, vantu?" And "Creation", "The Primer" translation ritual play a cosmic game. As a genuine psychic, that's right one without equal, T. Arghezi proved able to achieve the connection between the subject and the world providing a passage between the subject and its psychological space between life and cosmic life. Sympathy poet for all sorts of things and creatures smaller or lesser Arghezi science is already a leitmotiv of yesterday and today. Trying to unite imagination with nature, could highlight the genetic unity of game images and the game of life, both revolving around the same game of forms. One consequence is formidable: re-imagining and re-imaging naturalization nature.

5. Conclusions. The crystal edifice

The sacro-ludic function in the Arghezian poeticity is a simultaneous function that is established and function relates to the subversive imagination. Social imagination had become, in the prewar era, anti-rationalism Nietzschean intersection of sociology and primitives (Dumezil, M. Mauss, M. Granet). Basically, being contemporary of Bataille, Caillois, Klossowski, Kojève, Paulhan, Arghezi proceeded from synchronistic consciousness (E. Lovinescu), to reassess the social processes and overcoming excess of prohibitions. "Imaginary sacred - considered J.-J.W. - Becoming in this way in relation to the organization ingenious and streamlined layman, that "some damned" and anomic, which penetrate order companies and they are faced with the dialectic of endless life and death ". [20]

Like R. Caillois from "Man and the sacred" (1939) Arghezi contribute to the revaluation of the ludic in the process of understanding the social. The poet knows that removing the veil of nature, he does not hide any mess or larvae nor exaltation saps, yeasts and delusions, but a digital network of relationships, a deeper drunkenness. "Polymorphic cosmos is only a game set and continuously by nature follows the slope structures asymmetrical, along which gathers the joints of increasingly complex psyche of the human being, ultimately, than the last variety topological building crystal "[21].

NOTES:

1. G. Călinescu: History of Romanian Literature. From origins to the present; edition and foreword by Al. Piru; Minerva Publishing, Bucharest, 1985; pp. 808-819

2. Claude Lévi-Strauss: Structural Anthropology; pref. Ion Aluaş; trans. I. Pecher; Politics Publishing, Bucharest, 1979, pp. 246-279

3. See philosophy from A-Z. Encyclopedic Dictionary of Philosophy (authors: Elisabeth Clément, Chantal Demonque, Hansen-Løve Laurence, Pierre Kahn; Translation: Magdalena Mărculescu-Cojocea, Aurelian Cojocea); All Educational Publishing, Bucharest, 2000, p. 489

4. See Gérard Genette: Introduction to Arhitext. Fiction and diction; trans. and pref. Ion Pop; Univers Pubishing, Bucharest, 1994, pp. 17-85

5. T. Arghezi: Lyrics; and afterword by G. Pienescu edition with a foreword by John Caraion; Cartea Romaneasca Pubishing, Bucharest, 1980, pp. 5 to 6

6. Roland Barthes: Novel writing; selection and translation of texts by Delia Adriana Babeţi Şepeţean-Vasiliu; pref. Adriana Babeţi; postf. Delia Vasiliu-Şepeţean; Univers Publishing, Bucharest, 1987, p. 50 et seq.

7. Ibid, Ibid.

8. See T. Arghezi, op. cit., ibid

9. Lazar Popescu: second reading Archaeological Arghezi and service; ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2004, p. 29

10. Johan Huizinga: Homo Ludens. Test for determining the ludic element of culture; Translation of H. R. Radian; Ven. in. Gabriel Liiceanu; ed. Humanitas, Bucharest, 2003, p. 134.

11. See George Schwartz: individual human language, free and healthy in spirit transverse psychology; ed. Emia, Deva, 2005, p. 45

12. See Ion Popescu-Bradiceni: metadidactica Metodidactica and language education. I. Creativity - the art of inventing new possibilities in teaching; II. Imaginary education - an innovative approach; ed. Academica Brancusi; Targu-Jiu, 2015.

13. See Mircea Eliade: sacred and profane; trad. The Brânduşa Preplipceanu; ed. Humanitas, Iaşi, 1995, p. 23.

14. See Friedrich Nietzsche: The Birth of Tragedy in "From Apollo to Faust. Dialogue among civilizations, dialogue between generations "; anthology, Ven. in. and notes inserted. Victor Ernest Maşek; trad. Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu- Gherea Ion Herdan; ed. Meridiane, Bucharest, 1978, pp. 178 et seq.

15. Jean-Jacques Wunenburger: Sacred; trad., notes and stud. Input. Mihaela horse; postf. Aurel Codoban; ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 58.

16. G. Călinescu: History of Romanian Literature, ed. cit., p. 818

17. Jean-Jacques Wunenburger: op. cit., p. 59

18. G. Călinescu: op. cit., p. 819.

19. Ibid, Ibid.

20. Jean-Jacques Wunenburger: Life images; trad. Ionel Buse; ed. Cartimpex, Cluj, 1998, p. 77

21. Ibid, Ibid, p. 80

SYMBOLS OF THE DEVIL CHARACTER IN THE 19TH CENTURY JOURNALISTIC PROSE - POSITIVE TRAITS

Ruxandra Coman
Assist. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest

Abstract: The nineteenth-century Romanian culture is an extraordinary endeavour that may be said to have begun with the journalistic work of some important authors such as Bogdan Petriceicu Hasdeu, N. T. Orășanu, Ion Heliade Rădulescu and others. Their satirical proses in the pages of periodicals which have allegorical names – Aghiuță, Spiriduș, Nichipercea, Sarsailă, criticize the blamable aspects of the society by means of some mithologycal constructs – the diabolic characters, but in the version of the figures of some special satirists who strive to signal the negative aspects in the Romanian society, who have the courage to reveal bad morals or inequities. These are some positive traits in the demonic character which gives his name, in different variants, to periodicals named above.

Keywords: satire, allusion, depreciative intention, myth

Dicționarele și lucrările de simbolistică indică trăsăturile negative ale personajului diabolic de sorginte biblică, dar și pe cele pozitive, în varianta personajului care are capacitatea de a schimba lucrurile, de a crea noi semnificații, de a se opune unei stări de lucruri devenite banale. Folclorul a conturat o variantă burlescă, cu trăsăturile tipului glumeț și simpatic, aceste trăsături pozitive fiind utilizate în conturarea portretului unui personaj diavolesc care apare în dicționare și cu sensul figurat de „persoană deosebit de vioaie, isteață; ghiduș, poznaș”[1], „Aghiuță” traducând pe „aghios” (sfânt), dar și „Drac” (fam. „glumeț”).

În greacă, termenul „Diabolos” traduce termenul ebraic „Satan”[2], cu referire la cel care calomniază și dezbină, reprezentând o personificare a răului absolut. Personajul Mefisto apare în „Faust-ul” lui Goethe, iar „Satana” devine, în unele literaturi, „revoltatul mântuit”, „îngerul-acuzator public”[3], caracterizat prin spirit grandios, orgolios, dornic de recunoaștere.

A fost semnalată receptarea în literatura română a personajului diabolic nu doar ca „rău sfidător”[4], ci și în ipostaza personajului pozitiv.

Lucrările de mitologie românească consemnează apariția simultană a celor doi poli ai credinței ortodoxe – cel pozitiv și cel negativ: „Diavolul sau Dracul s-a ivit pe această lume în același timp cu Dumnezeu (...) dintr-un vierme pe ostrovul de spumă.”[5] Este semnalată și o altă denumire, cea de „Lucifer”, căruia i se atașează o trăsătură de caracter ce ar putea fi socotită lăudabilă – ambiția. Sunt semnalate și alte nume pentru același personaj, nume care conotează o latură ludică, eventual pozitivă: Aghiuță, Nichipercea, Sarsailă[6], de data aceasta personajul diabolic fiind reprezentat în ipostaza iscoditorului isteț. Spiridușii ar fi „duhurile necurate”[7] născocite de mintea alertă a Diavolului.

[1] *Dicționar enciclopedic*, București, Editura Enciclopedică, vol. I, 1993, p. 31
[2] Danielle Fouilloux *et alii*, *Dicționar cultural al bibiliei*, ediția a II-a, traducere de Ana Vancu, Editura Nemira, 2006, pp. 77-78
[3] Idem, pp. 251-252
[4] Doina, Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002, p. 112
[5] Marcel, Olinescu, *Mitologie românească*, București, Editura 100+1 Gramar, 2004, cap. „Diavolul”, pp. 23-37; p. 23
[6] Idem, p. 25
[7] Marcel, Olinescu, op. cit., p. 36

În concepția unor autori, mitul Diavolului are legătură cu simbolismul Pragului: „a trece pragul interzis înseamnă să fii blestemat sau sfințit, victimă a Diavolului sau ales al lui Dumnezeu.”, diavolul reprezentând „toate forțele care tulbură, întunecă, slăbesc conștiința (...). ispititorul, îngerul căzut cu aripile tăiate , sinteza forțelor care dezintegrează personalitatea”, „elementul care divide.”[8]

Victor Kernbach consideră că Diavolul simbolizează răul existent în lume, reprezentând „oglinda noastră pe care o mitizăm și o demitizăm neîncetat, întrucât omul simte mereu nevoia să-și împartă vina cu cineva.”[9] Simbolul oglinzii este unul dintre cele mai tragice.

Săptămânalul lui Hasdeu intitulat „Aghiuță. Foaie umoristică, satirică și critic” apare între 3 noiembrie 1863 și 17 mai 1864, este „anticonservator și antiliberal”[10] și promovează o politică editorială care se pretinde imparțială și apărătoare a adevărului.

„Aghiuță” este numele ce apare pe pagina de titlu, dar devine şi personaj în prozele jurnalistice hasdeiene de intenție satirică, fiind interesantă opțiunea auctorială de a emfatiza trăsăturile agreabile ale unui construct literar, învestit prin tradiție culturală cu simbolistică negativă. Ziarul va fi suspendat prin hotărâre ministerială în mai 1864, publicația fiind acuzată de licențe și „indecențe”[11].

Antonomaza de aluzie cultă – „Mefistofel”[12], apare la Hasdeu, ziaristul care folosește alegoria în cadrul scenetelor satirice. Mefistofel devine personaj negativ în numărul 1 din 3 noiembrie/ 1863, ipostaziind figura politicianului demagog ce imaginează comploturi ridicole împotriva guvernului. Sub masca antonomazei de intenție denigratoare cititorii deconspiră persoana lui Ion C. Brătianu. În aceeași formulă a farsei satirice, Hasdeu imaginează o proză plină de echivocuri și subtilități ludice, în care Aghiuță, personaj-etichetă pentru presa de critică pamfletară, punctează defectele confratelui jurnalist C. A. Rosetti, într-un text construit pe sugestii de lectură în cheie ironică. Artificiul prozastic – intoducerea ecoului ca partener de dialog al personajului diavolesc, determină conturarea unui portret denigrator la adresa lui Rosetti. Procedeul trunchierii morfologice face ca adverbul modal „alminte”, în răspunsul ecoului, să devină verbul „minte”[13], referitor la comportamentul necinstit al liberalului radical.

În articolul intitulat „Coaliținea”[14], apare farsa dialogală în patru scene, conversația dintre Mefistofel și Berlicoco deconspirând caracterul ignobil al celui de-al doilea interlocutor, sub cea de-a doua mască onomastică fiind depistat același Rosetti. O formulă identică apare în articolul din numărul 3/ 17 noiembrie 1863 intitulat „Votul universal”[15], cu Mefistofel-Brătianu participant la dezbateri privind legea votului universal și având drept parteneri de dialog personaje alegorice precum Independența, Reforma, de fapt omonime ale publicațiilor timpului.

În numărul 7/ 15 decembrie 1863, ziaristul exclamă antifrastic: „Scumpilor lectori! Nu uitați că *Aghiuță*, în însușirea lui de drac cinstit, a fost, este și va fi totdeauna pentru Constrângerea corporală!”[16]

---

[8] Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1994, p. 444
[9] Victor, Kernbach, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, București, Editura Casa Școalelor, 1995, p. 38
[10] I. Hangiu, *Dicționar al presei literare românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 27
[11] Hotărârea Consiliului de Miniștri, 29 mai 1864, în Hasdeu, Petriceicu, Bogdan, *Aghiuță. Foaie umoristică, satirică și critică*, București, 1863-1864, ediție anastatică de I. Oprișan, București, Editura VESTALA, 2009, p. 221
[12] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Aghiuță. Foaie umoristică, satirică și critică*, București, 1863-1864, ediție anastatică de I. Oprișan, București, Editura VESTALA, 2009, p. 11
[13] Idem, p. 81
[14] Idem, p.15
[15] Idem, pp. 36-39
[16] Idem, p. 59

Foaia lui Orășanu, „Nichipercea", este concurenta lui „Aghiuță" în peisajul presei satirice a vremii, iar Hasdeu ironizează lipsa de valoare a producției publicistice rivale, printr-o determinare perifrastică eufemistică insolită, numind revista „dracu cel căzut în copilărie"[17]. Hasdeu pune erorile de judecată pe seama înaintării în vârstă a revistei concurente. Hasdeu face din personajul Aghiuță un tip de justițiar mucalit, care își asumă sarcina de a critica, cu umor și ironie, tarele societății românești.

Hasdeu și Orășanu își construiesc personajele de factură poznaș-diabolică în maniera numită „asmodeană", inițiată de Alain René Le Sage, în secolul al XVIII-lea, după un model anterior, „Le Diable boiteaux" (Asmodeus, diavolul pe două beţe)[18]. Publicistul francez Jules Janin îl creease în anii '30 pe „Asmodée", „un spirit supranaţional"[19], capabil să critice societatea vremii și să blameze moravurile deficiente dintr-o perspectivă umoristică. În deceniul al treilea, englezul Edward Lytton Bulwer[20] oferă publicului cititor figura în varianta soft a unui același Asmodeus, un diavol care satirizează superficialitatea celor care se consideră la modă.

Aceeași capacitate de corijare a moravurilor îi revine jurnalistului satirist din spațiul românesc de secol XIX, un jurnalist care va recurge la simbolistica pozitivă a personajului biblic, dar în varianta folclorului autohton. Aghiuță are trăsăturile unui nonconformist șugubăț, cu un comportament șăgalnic, poznaș, capabil de a interveni în mersul greșit al societății, pentru a produce schimbarea. Latura diabolică se rezumă la critica uneori virulentă și la sarcasm.

Orășanu se adresează revistei concurente cu referire la denumirea alegorică, realizând un joc al titlurilor denigrator: „(...) te crezi deja mai mare, drac de spirit, reformator chiar. (...) Nichipercea te consiliă a-ți schimba titula ș-a te numi Găgăuță, în loc de Aghiuță, fiindcă societatea iartă mai curând pe un Găgăuță (...)."[21]

În „Amicul familiei" apare un articol în 1 decembrie 1863, cu următoarele afirmații referitoare la numele revistei lui Hasdeu: „Alt drac mai îndurat (...), ale cărui trânteli, zic că sunt mai rococo – nu i-am văzut fața, dar nici că avem timp de a ne pierde cu nemicuri (...)."[22]

La Heliade onomastica referitoare la personajul diabolic păstrează conotațiile negative inițiale. Sarsailă, nume popular al diavolului[23], este răul absolut. Apare eponimul în forma pluralului - „Sarsailii" – mască onomastică ce ascunde figura autorilor lipsiți de talent, prolifici în producții fără valoare estetică sau practică, autori servili, „fără nicio instrucţie"[24], al căror orgoliu este satisfăcut de admirația unui public cititor neinstruit și ușor de cucerit cu versuri de ocazie. Aluzia la N. T. Orășanu și la ziarul său, „Nichipercea", este explicită atunci când Heliade utilizează eponimul cu putere maximă de generalizare - „Şcoala sarsailească"[25], pentru a sublinia amploarea fenomenului blamabil. Indiferent de naționalitate sau etnie, Sarsailă este personajul diabolic în care poate fi recunoscut orice pretins autor de talent, poetul blazat de un *mal de siècle* copiat din marii romantici.

Heliade satirizează lipsa de talent a scriitorilor români, dar şi practica obținerii unor funcții publice nejustificate de merite reale, dobândite doar pe seama pseudotalentului literar al unora care nu fac altceva decât să „scârţâie ca D.Sarsailă"[26].

---

[17] Idem, p. 22
[18] Martina Lauster, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and Its Physiologies. 1830-1850,* New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 131
[19] Idem, p. 134
[20] Idem, p. 183
[21] *Nichipercea*, numărul 46/ 10 noiembrie 1863, reprodus în ediția anastatică I. Oprișan, p. 216
[22] Articol presupus al Constanței Dunca, reprodus în ediția anastatică I. Oprișan, p. 216
[23] Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 680
[24] Ion Heliade Rădulescu, *Opere*, vol.III, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 235
[25] Idem, p. 257
[26] Ion Heliade Rădulescu, *Critica literară,* Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 484

În proza „Aproposito de D. Sarsailă”, numele diabolic subsumează toate trăsăturile negative ale românului veleitar, lipsit de talent, incult, politician versatil: „D. Sarsailă este incarnaţia tuturor calităţilor ce disting pe dd. autori şi politicieni ai noştri.”[27]

„Nichipercea. Cu înaltă voie”[28] este publicația săptămânală a lui N. T. Orășanu, cu apariție între 23 iulie 1859 și mai 1879, săptămânal bucureștean antidinastic, interzis deseori de cenzură, supraviețuind sub forma unor broșuri care au în titlu denumirea unor părți ale anatomiei personajului diabolic: „Coarnele lui Nichipercea”, „Coada lui Nichipercea” (coarnele și coada fiind simboluri ale puterii[29]), în 1861 devenind „Ochii dracului”. În 1864 apare „Sarsailă”, „gazetă de orientare democrată, antimonarhică.”[30]

În presa de satiră și umor a epocii se distinge și tiparul prozei scurte infuzate cu note de fantastic, un exemplu fiind pseudojurnalul lui Orășanu, publicat în „Calendarul lui Nichipercea”[31] din anul 1860, și intitulat „O săptâmână în iad sau jurnalul unui mort, scris după moarte”. Elemente din mitologia unui infern caricaturizat transformă firul narativ al călătoriei în lumea de dincolo într-o satiră la adresa celor necinstiți, din categorii sociale și profesionale diverse, observate de un narator omniscient care acceptă drept ghid pe Aghiuță, model de gazdă ospitalieră. Faptul că este nepotul lui Belzebut nu adaugă simpaticului ghid aflat în ipostaza îndrumătorului Virgiliu pentru Dante[32] trăsături din câmpul lexico-semantic al diabolicului. Structurile organizatorice ale Infernului reproduc fidel câmpurile de interese ale societății timpului, cu tarele și inechitățile ei. Surprinzător, satira lui Orășanu construiește paralela în defavoarea lumii pământești, cu accent pe faptul că aspectele ce alcătuiesc lumea de dincolo sunt mai puțin blamabile decât moravurile unei societăți românești în care doctorii șarlatani, jurnaliștii fără principii, comercianții speculanți, prelații fără vocație, trădătorii de neam, avocații duplicitari, scriitorii fără talent vor plăti, numai după moarte, prețul necinstei. Aghiuţă este companionul serviabil, satirist de talent în caracterizările pe care le face diferiților locatari ai unui Iad înfățișat în aspectele lui negative doar pentru a evidenția neajunsurile lumii pământești. În același text, Orășanu folosește procedeul intertextualității ironice. Spiriduș[33], numele ce apare pe pagina de titlu a revistei aflate sub redacția lui Orășanu, este întemnițat în lumea pământeană pentru că a decăzut din grațiile ministeriale. Devine evidentă aluzia satiristului la cenzura aplicată presei, într-o epocă a servituților față de guvernanții care oferă permisiunea de publicare numai celor care se supun rigorilor impuse de o legislație obstructivă față de libertățile jurnaliștilor.

Bibliografie:

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Bucureşti, Editura Artemis, 1994, Diavol, pp. 443-445

Ciorănescu, Alexandru, *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2002

***Dicţionar enciclopedic, Bucureşti, Editura Enciclopedică, vol. I, 1993, vol. II., 1996

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura AMARCORD, 1994

[27] Ion Heliade Rădulescu, *Opere*, vol.III, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 262

[28] I. Hangiu *Dicţionar al presei literare româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987, p. 220

[29] Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura AMARCORD, 1994

[30] I. Hangiu, op. cit., p. 305

[31] Orășanu, N.T., *Calendaru' lui Nichipercea*/ 1860, pp.1-27

[32] Dante, personaj în propria operă, străbate Infernul îndrumat de Virgiliu, poetul antic.

[33] *Spiriduşu* este un pseudonim utilizat în revista *Umoristul. Foaie glumeață*, revistă de satiră și umor apărută la Pesta 1863-1866, apoi la Arad seria a II-a (I. Hangiu, op. cit., p. 355); *Spiriduş*, revista sub redacția lui Orășanu, apărută la București în perioada 23 iunie-14 iulie 1859 (idem, p.407)

Fouilloux, Danielle *et alii*, *Dicţionar cultural al bibiliei*, ediția a II-a, traducere de Ana Vancu, Editura Nemira, 2006, 77-78

Hangiu, I., *Dicţionar al presei literare româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987

Hasdeu, Petriceicu, Bogdan, *Aghiuță. Foaie umoristică, satirică și critică*, București, 1863-1864, ediție anastatică de I. Oprișan, București, Editura VESTALA, 2009

Heliade Rădulescu, Ion, *Opere*, vol.III, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, ediţie critică de Vladimir Drimba, studiu introductiv de Al. Piru

Heliade Rădulescu, Ion, *Critica literară,* Bucureşti, Editura Minerva, 1979, ediţie îngrijită de Aurel Sasu

Kernbach, Victor, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, București, Editura Casa Școalelor, 1995

Lauster, Martina, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and Its Physiologies. 1830-1850*, New York, Palgrave MacMillan, 2007

Olinescu, Marcel, *Mitologie românească*, București, Editura 100+1 Gramar, 2004, cap. „Diavolul", pp. 23-37

Orășanu, N.T., *Calendaru' lui Nichipercea*/ 1860

Rușți, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002

GERHART HAUPTMANN– EIN HERVORRAGENDER REPRÄSENTANT DES DEUTSCHEN NATURALISMUS: *BAHNWÄRTER THIEL* EIN PSYCHOPATOLOGISCHER NATURFORSCHER STUDIUM

Simona Olaru-Poşiar
Assist., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: The German Naturalism was best represented by Gerhart Hauptmann. He is counted among the most important promoters of literary naturalism, though he integrated other styles into his work as well. Bahnwärther Thiel is his first naturalistic work. The bourgeois audience was shocked by the frank depictions of alcoholism and sexuality. Hauptmann had an important role, with the support of Otto Brahm, in establishing naturalistic drama on the German stage. Theaters under Brahm's leadership premiered 17 of Hauptmann's plays. Those plays, and the numerous performances across Germany, gave Naturalism its first broad exposure and social impact.

Keywords: psychopathology, Naturalism, drama, social impact.

Insgesamt, trotz seiner Gesamtproportionen, hat das deutsche Naturalismus nicht große Talente gezeigt und nicht viele grandiose Werke produziert, aber für viele Schriftsteller nur als eine Übergangsphase sich erwiesen hat. Diese Tatsache erläutert insbesondere ihrem berühmtesten Repräsentant, Gerhart Hauptmann, dessen Kreation ungefahr sechs Jahrzehnte lang angedauert hat und ohne die der deutsche Naturalismus, außer Johannes Schlaf (1862-1941) und Arno Holz (1863-1929), eine "einfache Intermezzo" geblieben wäre (Martini 1972: 397). Als Sohn eines Gastwirts aus einem kleinen schlesischen Bergkurort, Obersalzbrunn, kennt Hauptmann frühzeitig das Elend. Nach den Studien den Agrarwissenschaften, Skulptur, Geschichte, Philosophie und Kunstgeschichte, macht er eine Studienreise nach Italien, dann lebt sich in Erkner ein, in der Nähe von Berlin, wo er sich mit dem Kreis der Brüder Heinrich Berlin (1856-1906) und Julius Hart (1859-1929) in Kontakt kommt und wo er seine ersten Kurtzgeschichten veröffentlicht. Im Jahr 1889 nimmt er an die Gründung des berühmten naturalistischen Theaters "Freie Bühne" in Berlin teil. Das Leben von Hauptmann ist unsagbar unterschiedlich, gefüllt von Suchen, aber auch von Erkennungen seiner grossen Talent, welche mit seiner Nobelpreis für Literatur im Jahr 1912 kulminiert. Nach 1933 tretet er nicht als Anhänger des Faschismus, sondern bevorzugt sich zu isolieren, gibt Stimme seiner inneren Protest als Schrifte wie **Finsternisse** oder **Atriden-Tetralogie** (1940-1948). Er erlebte die Tragödie des Zweiten Weltkriegs und stirbt im Jahr 1946.

Die Kreation von Gerhart Hauptmann ist meist dramatisch, aber die Prosa oder das Gedicht blieben nicht ausserhalb seiner Sorgen.

Gerhart Hauptmanns Name bindet sich erstens an Naturalismus, der nicht durch einen estethischen oder filosofischen Bedürfnis angezogen wird, sondern wird es von den sozialen Aspekte der Epochen determiniert.

Sein erstes Drama **Vor Sonnenaufgang (1889)** gehört zu der naturalistischen Teather, wo er immer zurück kommen wird. In diesem Werk unter den Influenz des Zeichens von Lev Tolstois Drama, konfrontieren sie zwei antagonistische Welten: die wohlhabende Welt der Emporkommlinge aus den kohlenhaltige silesianische Becken und grausame Welt der unterdruckten Arbeiter. In der Familie von über Nacht reich gewordene Bauern wegen

gefundene Kohle in ihrer Land, eine Familie wo alle Betrunkene oder Unmorallische sind, hat nur die junge Helene seine Ideale und Reinheit behalten. Verliebt in einen jungen, sozialistischen Anstifter und Anhanger der Erblichkeits Theorie, Alfred Loth, aber abgestossen von ihm als er die Wahrheit über ihre Familie herausfindet, sieht Helene ihre Hoffnungen zussammenfallen in einen Leben gefüllt von Würde und begeht Selbstmord bevor den Sonnenuntergang.

Das Stück welches den Symbol der naturalistischen deutschen Drama repräsentiert ist **Die Weber (1891)** und wiedergibt den Aufstand der silesischen Webern im 1844 gegen den Fabrikant Dreissiger. Hauptmann konturiert den Klassenkonflikt in seiner frühe Phase, wobei die Hauptrolle des Dramas zu den Webermasse kehrt.

Stark beeinflusst von Naturalismus ist auch die Novelle **Bahnwarter Thiel** (1888), welche am Grund die Vorliebe der naturalistischen Schriftsteller für primitiven Figuren hat, die an der Stadtrand der Gesellschaft gehören und für Patologik: der Protagonist ermordert aus Wut seine zweite Frau und ihr Kind.

„Das Studium der Kurzgeschichte“, wie sich im Untertitel des Textes formuliert, ist in 1888 in einer der bekanntesten Zeitschriften des deutschen Naturalismus, „Die Gesellschaft“, von der Münchner Schriftsteller Michael Georg Conrad (1846-1927) bearbeitet, erschienen.

Hauptmann setzt im Herzen seiner Kurzgeschichte, das psychologische Studium eines besonderen Falls, um die Sucht der sozialen Umfeld zu zeigen. In der Tradition von Emile Zola (1840-1902), die Figur, die Hauptmann geschaffen hat, trotz seiner körperlichen Erscheinung und seiner harmonischer Natur, bemerkt man mit der Zeit einen psychischen Ungleichgewicht. Nach dem Tod seiner ersten Frau, Minna, beim Geburt von seinem Sohn Tobias, der Bahnwärter heiratet Lene, mit der Idee, dass sie auf seinem Sohn aufpassen wird.

Diese ist eine gegenüberliegende Drähte der leidenschaftlichen Lene „eine naturalistische Version der femme fatale” (Sprengel 1984: 191). Sie steht sowohl äußerlich als auch innerlich im krassen Gegensatz zu der ersten Frau des Bahnwärters. Während diese schmächtig und kränklich ausgesehen und wie die Leute meinten, nicht zur herkulischen Gestalt Thiels gepasst hatte, scheint seine zweite Frau äußerlich für ihn wie geschaffen zu sein, indem sie kaum einen halben Kopf kleiner als er ist und ihn an Gliederfülle sogar übertrifft. Auch innerlich gibt es einen großen Unterschied zwischen Minna und Lene. Während die zarte Minna mit ihrem hohlwangigen und feinen Gesicht die mystischen Neigungen Thiels fördern konnte und daher eine enge seelische Beziehung zu ihrem Mann herstellte, verrät das grob geschnittene Gesicht Lenes ihre brutale Leidenschaftlichkeit, mit welcher sie ihren Mann beherrscht.

Anfangs scheint es, dass der harte, herrsch- und zanksüchtige Charakter seiner Frau sowie die Tatsache, dass ihr im Unterschied zu ihm die Seele abgeht, Thiel nichts ausmacht:

> Die endlosen Predigten seiner Frau ließ er gewöhnlich wortlos über sich ergehen, und wenn er einmal antwortete, so stand das schleppende Zeitmaß, sowie der leise, kühle Ton seiner Rede in seltsamstem Gegensatz zu dem kreischenden Gekeif seiner Frau. Die Außenwelt schien ihm wenig anhaben zu können: es war, als trüge er etwas in sich, wodurch er alles Böse, was sie ihm antat, reichlich mit Gutem aufgewogen erhielt (Hauptmann 2001: 6-7).

Doch langsam gerät er durch die Macht roher Triebe immer mehr in die Gewalt Lenes und empfindet Gewissensbisse seiner ersten Frau gegenüber, mit welcher er durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen war. Um diese Gewissensbisse zum Schweigen zu bringen, erklärt er sein Wärterhäuschen und die Bahnstrecke, die er zu besorgen hat, für geheiligtes Land, das der Toten gewidmet sein sollte und nimmt sich vor, es vor dem Zutritt Lenes zu schützen. In diesem Wärterhäuschen erinnert er sich mittels einer verblichenen

Photographie der Verstorbenen, des Gesangbuchs und der Bibel an Minna. Dabei gerät er sogar „in eine Ekstase, die sich zu Gesichten steigerte, in denen er die Tote leibhaftig vor sich sah“ (Hauptmann 2001: 9). Hauptmann weist in naturalistischer Manier darauf hin, dass die Abgelegenheit des Postens, an dem der Bahnwärter schon zehn volle Jahre ununterbrochen seine Arbeit verrichtet, dessen mystische Neigungen fördert. Diese Ekstase stellt eine Vorausdeutung auf den folgenden zentralen Traum Thiels hin, in welchem seine tote Frau erscheint.

Nach dem Geburt seiner eigenen Kind, von seines Mannes Liebe zu diesen gefühlt, beginnt Lene jedoch den Tobias zu vernachlassigen. Für Thiel besteht im Tobias vor etwas von der vergangene gelebte Fröhlichkeit mit Minna, aber auch mit der Richtung nach das Jenseits.

Aber Thiel kann nicht in irgendeiner Weise einzugreifen, weil von der Macht der Verführung seiner Frau angezogen ist.

Als Thiel noch einmal nach Hause zurückkehren muss, weil er sein Butterbrot vergessen hat, überrascht er Lene dabei, wie sie Tobias wüst beschimpft. Zum ersten Mal fühlt er Wut in sich hochsteigen, so stark, dass sie sich in körperlichen Symptomen äußert, die er unfähig ist, zu beherrschen:

Der Wärter fühlte, wie sein Herz in schweren, unregelmäßigen Schlägen ging. Er begann leise zu zittern. Seine Blicke hingen wie abwesend am Boden fest, und die plumpe und harte Hand strich mehrmals ein Büschel nasser Haare zur Seite, das immer von neuem in die sommersprossige Stirne hinein fiel. Einen Augenblick drohte es ihn zu überwältigen. Es war ein Krampf, der die Muskeln schwellen machte und die Finger der Hand zur Faust zusammenzog. Es ließ nach, und dumpfe Mattigkeit blieb zurück (Hauptmann 2001: 19).

Trotzdem, Thiel kann nichts machen, weil er ist von seiner Frau bescheid verlockt:

Thiel hörte kaum, was sie sagte. Seine Blicke streiften flüchtig das heulende Tobiäschen. Einen Augenblick schien es, als müsse er gewaltsam etwas Furchtbares zurückhalten, was in ihm aufstieg; dann legte sich über die gespannten Mienen plötzlich das alte Phlegma, von einem verstohlen begehrlichen Aufblitzen der Augen seltsam belebt. Sekundenlang spielte sein Blick über den starken Gliedmaßen seines Weibes, das, mit abgewandtem Gesicht herumhantierend, noch immer nach Fassung suchte. Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen. Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte. Leicht, gleich einem feinen Spinngewebe und doch fest wie ein Netz von Eisen legte es sich um ihn, fesselnd, überwindend, erschlaffend. Er hätte in diesem Zustand überhaupt kein Wort an sie zu richten vermocht, am allerwenigsten ein hartes, […] (Hauptmann 2001: 21).

Obige Beschreibung macht deutlich, wie groß Thiels sexuelle Abhängigkeit von seiner Frau ist. Dies steht in enger Verbindung mit den Theorien des Naturalismus, die den Menschen von seinen Trieben beherrscht darstellten. Die Dominanz der Triebe fasst Hauptmann in das anschauliche Bild des Eisennetzes, aus dem es kein Entrinnen gibt. Nicht zufällig ist dieses Eisennetz auch mit der Bahnstrecke verbunden, die auch einen gewissen Einfluss auf Thiels Persönlichkeit ausübt (vgl. auch Wiese 1967: 273).

Nachdem er das Vorbeifahren eines Zuges beobachtet, erwacht er wie aus einem Traum und flüstert den Namen seiner ersten Frau Minna (siehe Hauptmann 2001: 26). Die Erinnerung an sie löst seine folgende Unruhe aus, die damit in Verbindung steht, dass ihm der Bahnmeister ein Stück Acker längs des Bahndammes umsonst überlassen hat, den nun Lene

bearbeiten muss. Der Gedanke jedoch, dass Lene in den Bereich eindringen wird, den er Minna gewidmet hat, erfüllt ihn mit Widerwillen:

Es kam ihm vor, als habe er etwas ihm Wertes zu verteidigen, als versuchte jemand sein Heiligstes anzutasten, und unwillkürlich spannten sich seine Muskeln in gelindem Krampfe, während ein kurzes herausforderndes Lachen seinen Lippen entfuhr. Vom Widerhall dieses Lachens erschreckt, blickte er auf und verlor dabei den Faden seiner Betrachtungen. Als er ihn wiedergefunden, wühlte er sich gleichsam in den alten Gegenstand (Hauptmann 2001: 27).

Im obigen Zitat verweist schon sein Muskelkrampf sowie sein unwillkürliches Lachen, vor dem er selbst erschrickt, auf den späteren Ausbruch seines Wahnsinns hin. Auch das Verlieren des Fadens seiner Gedankengänge sowie das obsessive Bestehen auf den gleichen Gedanken können schon als Anzeichen der Krankheit des Wärters verstanden werden. Im Laufe dieser Gedankengänge wird er von Mitleid mit seinem ältesten Sohn Tobias ergriffen und Reue und Scham über seine Unterlassungen, diesem beizustehen und gegen Lene in Schutz zu nehmen, überwältigen ihn. Über diesen selbstquälerischen Vorstellungen schläft er ermüdet ein und wacht auf, als ein Gewitter aufzieht und er mit erstickter Stimme den Namen Minnas ruft. Er erinnert sich nur unklar an die Bilder seines Traumes:

Es war ihm gewesen, als würde Tobias von jemand misshandelt, und zwar auf eine so entsetzliche Weise, dass ihm noch jetzt bei dem Gedanken daran das Herz stille stand (Hauptmann 2001: 30).

Die Liebe zu Tobias, der die einzige Verbindung zu Minna herstellt, und seine quälenden Gewissensbisse sind für diese Traumbilder verantwortlich. Wiese sieht in diesem Traum den novellistischen Mittelpunkt der ganzen Novelle (Wiese 1967: 276). Im Traum artikuliert sich nicht nur das Schuldbewusstsein Thiels seiner ersten Frau und Tobias gegenüber, sondern gleichzeitig spiegelt sich darin auch die zukünftige Katastrophe. Dadurch verbindet Hauptmann zwei literarische Traumfunktionen miteinander: einerseits die Funktion, die psychische Lage seines Protagonisten darzustellen, und andererseits die vorausdeutende Funktion in der Handlungsstruktur der Novelle. Wiese hebt hervor, dass die Todesahnung des Traumes auch unmittelbar in die folgende Beschreibung des vorüberfahrenden Zuges aufgenommen wird, die in eine vorwegnehmende Blutsymbolik getaucht ist (Wiese 1967: 277):

Zwei *rote*, runde Lichter durchdrangen wie die Glotzaugen eines riesigen Ungetüms die Dunkelheit. Ein *blutiger* Schein ging vor ihnen her, der die Regentropfen in seinem Bereich in *Blutstropfen* verwandelte. Es war, als fiele ein *Blutregen* vom Himmel (Hauptmann 2001: 31; Hervorhebungen durch die Verfasserin).

Für Thiel verschmelzen Traum und Wirklichkeit dermaßen ineinander, dass er unwillkürlich den Zug zum Stehen bringen will, um die sich auf den Schienen dahinschleppende Frau zu retten.

Am nächsten Tag, einem Sonntag, scheint der Bahnwärter aus seiner phantastischen Traumvision in das Alltägliche zurückzufinden, obwohl Lene im Verlauf des Tages mehrmals etwas Befremdliches an ihm wahrzunehmen glaubt.

Am Montag findet der Ausflug zum Acker statt, da Lene dort Kartoffel anbauen will. Tobias freut sich sehr über diesen Ausflug und allmählich kann auch Thiel sein damit verbundenes Missbehagen bezwingen. Bei einem Spaziergang mit seinem Sohn entlang der

Bahnstrecke lauschen sie beide den wunderbaren Lauten, die aus dem Holz der Telegraphenstangen hervorströmen. Dem Wärter kommt es vor, als ob er aus dem sonoren Choral auch die Stimme Minnas heraushörte:

Er stellte sich vor, es sei ein Chor seliger Geister, in den sie ja auch ihre Stimme mische, und diese Vorstellung erweckte in ihm eine Sehnsucht, eine Rührung bis zu Tränen (Hauptmann 2001: 38).

Diese Textstelle hebt erneut die mystischen Neigungen des Bahnwärters hervor, der eng mit seiner ersten Frau verbunden bleibt.

Am Nachmittag ereignet sich die Katastrophe, dass Tobias trotz der Warnung des Bahnwärters an seine Frau, das Kind nicht zu nahe an den Bahngleisen spielen zu lassen, unter die Räder eines Zuges kommt. Als er die Notpfiffe des plötzlich bremsenden Zuges hört, kann Thiel es zuerst gar nicht fassen, dass sein Kind überfahren wird.

Erst allmählich begreift der Wärter, dass sich alle Aufmerksamkeit auf ihn richtet und die Gesichter der Menschen aus dem Zug sich alle ihm zuwenden. Hauptmann beschreibt bis ins Detail die körperlichen Symtome des Grauens, die beim Bahnwärter zum Vorschein treten. Er keucht, er droht umzufallen wie ein gefällter Stier, seine Augen spielen seltsam, seine Mütze ist verrutscht und die roten Haare scheinen sich aufzubäumen, sein Gesicht ist blöd und tot, er hört nur den unmenschlichen Schrei Lenes.

Nachdem das verunglückte Kind unter Lenes Aufsicht mit dem Zug in die Stadt zum Arzt gebracht wird, glaubt Thiel nun wieder allein, dass er sich innerhalb eines Traumes befindet. Es gelingt ihm jedoch nicht, sich daraus zu erwecken.

Das Zerbrechen der Uhr, die ihm in seinem Dienst so wichtig ist, deutet darauf hin, dass der Protagonist mit dem Unglück seines Sohnes gleichsam aus der Zeit gefallen ist. Die „eiserne Faust“, die ihn im Nacken packt, zeigt, dass es Thiel unmöglich ist, gegen diesen Anfall anzukämpfen. Erst die Signalglocke, welche die Ankunft eines Personenzuges meldet, bringt ihn zurück in die Wirklichkeit, obwohl seine Füße noch immer bleischwer sind und er den Eindruck hat, die Bahnstrecke kreise um ihn „wie die Speiche eines ungeheuren Rades, dessen Achse sein Kopf“ (Hauptmann 2001: 45) sei. Wiese dient dieser Vergleich dazu, deutlich zu machen, dass die Auflösung der Person des Bahnwärters im Wahnsinn eine Spiegelung in dem unheimlichen Eisenbahnnetz findet. So mache die Novelle laut Wiese sichtbar, wie die menschliche Kreatur überwältigt und entmächtigt werde durch etwas, das stärker als sie selbst sei und sich ihrem Begreifen entziehe (Wiese 1967: 279).

Nachdem er aus einer Ohnmacht erwacht, geht er zurück zur Schranke und bis in die Mitte des Bahndammes und breitet beide Arme aus, als ob er etwas aufhalten wollte, das aus der Richtung des Personenzuges kommt. Seine weit offenen Augen vermitteln dabei den Eindruck der Blindheit. Mit diesem Satz, der auf die Weltabgerücktheit der Gestalt verweist, die in ihren Visionen gefangen ist, leitet Hauptmann zum folgenden Gespräch des Bahnwärters mit Minna über:

Während er, rückwärts schreitend, vor etwas zu weichen schien, stieß er in einem fort halbverständliche Worte zwischen den Zähnen hervor: „Du – hörst du – bleib doch – du – hör doch – bleib – gib ihn wieder – er ist braun und blau geschlagen – ja ja – gut – ich will sie wieder braun und blau schlagen – hörst du? bleib doch – gib ihn mir wieder.“ Es schien, als ob etwas an ihm vorüberwandle, denn er wandte sich und bewegte sich, wie um es zu verfolgen, nach der anderen Richtung. „Du, Minna“ – seine Stimme wurde weinerlich, wie die eines kleinen Kindes. „Du, Minna, hörst du? – gib ihn wieder – ich will …“ Er tastete in die Luft, wie um jemand festzuhalten. „Weibchen – ja – und da will ich sie … und da will ich sie auch schlagen – braun und blau – auch schlagen – und da will ich mit dem Beil – siehst

du? – Küchenbeil – mit dem Küchenbeil will ich sie schlagen, und da wird sie verrecken. Und da … ja mit dem Beil – Küchenbeil ja – schwarzes Blut!“ Schaum stand vor seinem Munde, seine gläsernen Pupillen bewegten sich unaufhörlich (Hauptmann 2001: 46-47).

Diese Passage ist dem Sekundenstil von Johannes Schlaf und Arno Holz gleichzusetzen und daher typisch naturalistisch in dem Versuch, die feinsten Regungen der Seele des Bahnwärters sowohl in seinem Gebärden- und Mienenspiel als auch hauptsächlich in seinem Stammeln und den abgerissenen Sätzen zu erfassen. Die Textstelle lässt erstens erkennen, dass Thiel in enger Korrespondenz zu seinem Traum glaubt, dass Minna das misshandelte Kind zu sich zurückgeholt hat. So handelt es sich für ihn nicht um einen unglücklichen Zufall, sondern um den Zugriff aus der Geisterwelt, wie auch Wiese behauptet (Wiese 1967: 279). Diese Auffassung des Bahnwärters macht deutlich, dass es sich bei ihm um einen Erklärungswahn handelt, durch welchen er das abweisende Verhalten seiner ersten Frau ihm gegenüber im Traum mit dem Tod des Kindes als Strafe für seine Passivität in Beziehung setzt. Typisch für die Herausbildung des Wahnsinns ist die Tatsache, dass er nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann. Zweitens ist die Textstelle von Bedeutung, weil in ihr der zukünftige Mord vorweggenommen wird. Übrigens wird jedoch nur der Mord an Lene mit dem Beil angedeutet.

Von dieser Stelle an mehren sich die Symptome des Wahnsinns. In einer meisterhaften Schilderung der Natur gelingt es Hauptmann, ähnlich wie Büchner in **Lenz**, die Geisteslage seines Protagonisten im Spiegel der Natur einzufangen:

Die Sonne goß ihre letzte Glut über den Forst, dann erlosch sie. Die Stämme der Kiefern streckten sich wie bleiches, verwestes Gebein zwischen die Wipfel hinein, die wie grauschwarze Moderschichten auf ihnen lasteten. Das Hämmern eines Spechtes durchdrang die Stille. Durch den kalten, stahlblauen Himmelsraum ging ein einziges verspätetes Rosengewölk. Der Windhauch wurde kellerkalt, so dass es den Wärter fröstelte. Alles war ihm neu, alles fremd. Er wusste nicht, was das war, worauf er ging, oder das, was ihn umgab. Da huschte ein Eichhorn über die Strecke, und Thiel besann sich. Er musste an den lieben Gott denken, ohne zu wissen warum. „Der liebe Gott springt über den Weg, der liebe Gott springt über den Weg.“ Er wiederholte diesen Satz mehrmals, gleichsam um auf etwas zu kommen, das damit zusammenhing. Er unterbrach sich, ein Lichtschein fiel in sein Hirn, „aber mein Gott, das ist ja Wahnsinn.“ Er vergaß alles und wandte sich gegen diesen neuen Feind. Er suchte Ordnung in seine Gedanken zu bringen, vergebens! Es war ein haltloses Streifen und Schweifen. Er ertappte sich auf den unsinnigsten Vorstellungen und schauderte zusammen im Bewusstsein seiner Machtlosigkeit (Hauptmann 2001: 48-49).

Die untergehende Sonne, die eine Welt des Todes hinter sich lässt, verkörpert die im Wahnsinn untergehende Vernunft. Die Welt erscheint dem Bahnwärter verfremdet, er findet sich im Raum nicht mehr zurecht, obwohl er diesen Ort so gut wie kein anderer kannte. Als er das Eichhörnchen sieht, das über die Bahnstrecke springt, stellt er unwillkürlich die Assoziation zu der früheren Frage seines Sohnes her, ob das der liebe Gott sei (siehe Hauptmann 2001: 38). Während er seinen Sohn damals wegen der Frage als närrischen Kerl bezeichnet hat, verwirren sich ihm nun die Gedanken. Trotz seiner Anstrengungen gelingt es ihm nicht, sich von seinen Wahnideen zu befreien.

Als er aus dem nahen Birkenwäldchen Kindergeschrei hört, packt ihn die Raserei. Beim Anblick des allein zurückgelassenen Kleinen kann er nur daran denken, dass Lene Schuld am Tod von Tobias ist und er empfindet es als ungerecht, dass ihr Kind lebt. Doch bevor er es erwürgen kann, kommt er zu Bewusstsein und dankt Gott, dass er den Mord nicht vollbracht hat.

Bald kommt der Zug mit Lene und dem toten Tobias an. Bei der Abfahrt des Zuges bricht Thiel zusammen, so dass er bewusstlos mit der für das Kind vorgesehenen Bahre nach Hause gebracht werden muss. Als die Männer mit der Leiche von Tobias zurückkehren, finden sie Lene in ihrem Blut, das Gesicht unkenntlich mit zerschlagener Hirnschale und ihr Kind mit durchschnittenem Hals in der Wiege. Die Beschreibung des unter einem neuen Wahnsinnsanfall verübten Doppelmordes bleibt ausgespart. Man findet den Bahnwärter am nächsten Morgen zwischen den Bahngleisen sitzen, genau an jener Stelle, wo sein Kind vom Zug überfahren wurde. Er hält das braune Pudelmützchen von Tobias in den Händen und liebkost es ununterbrochen. Er wird in die Irrenabteilung der Berliner Charité eingewiesen.

So steht Hauptmanns novellistische Studie unmittelbar in der Nachfolge der Büchnerschen Novelle **Lenz**. Ähnlich wie Büchner verfolgt Hauptmann die allmähliche Entwicklung des Wahnsinns durch die Vermehrung der Krankheitssymptome, eine Entwicklung, deren Voranschreiten von dem Protagonisten selbst weder ausgelöst noch gestoppt werden kann. Auch wenn der Leser vermutet, dass Thiels Gewissensbisse, seinen Sohn gegen Lene nicht verteidigt zu haben, die sich Schritt für Schritt entwickelnde Krankheit auslösen, führt Hauptmann einerseits die Triebverstricktheit seines Protagonisten an, die jeden Handlungsversuch vereiteln und erklärt andererseits die Förderung seiner mystischen Neigungen durch die Abgelegenheit des Ortes, an welchem der Bahnwärter arbeitet. Wie auch Wiese behauptet, ist daher Hauptmann weit davon entfernt seine Gestalt anzuklagen oder verantwortlich zu machen. Vielmehr ist Thiel ein Getriebener, ein hilflos Ausgelieferter, nicht aber ein selbstständig Handelnder (siehe Wiese 1967: 270). Alle seine Anstrengungen, sich dem Wahnsinn zu widersetzen, erweisen sich wie bei Büchners Protagonist Lenz als vergeblich. Auch setzt Hauptmann ähnlich wie Büchner majestätische Naturschilderungen zur Spiegelung der seelischen Lage seines Protagonisten ein.

Die Novelle von Gerhart Hauptmann ist die erste wichtige Schreibe des deutschen Naturalismus. Thiel und Lena sind die naturalistischen Verkörperung der primitiven Charaktere, Opfer der primitiven Instinkte. Der Protagonist kann nicht seine eigene gute Seite vor Lene durchsetzen. Er hat Momente, wenn er mitkriegt, dass seine sexuelle Sucht von seiner Frau abhangt, aber kann nichts machen um es zu ändern. In seiner Seele gibt es immer einen Kampf zwischen die Frau die er geliebt hat, Minna, und die andere Frau, Lene, unter der er gejocht ist. Der Hauptcharakter lebt isoliert und verließ sein empfindliches Teil ist repräsentiert von die Tendenz zur Religiosität und Mystik, das durch das Heiligtum, seinen Kanton, erfüllt ist. Aber niemand vermutet seine innere Unruhe. Thiels seelischen Untergang, beherrscht von primaren Instinkten, ist mit eine grosse Genauigkeit beschrieben. Hauptmann folgt Schritt zu Schritt die Entwicklung seiner Krankheit. Seine Torheit debutiert mit verschiedene Visionen die er sie hat, ist ausgelost in dem Moment als er über Tobias tödlichen Unfall gehört hat und erreicht die Höhepunkt durch den zwei Verbrechen.

Reiner Poppe (2005: 50) bemerkenswert dass das Drama verschiedene Mordmotive Woyzecks hat, die je nach Ausgabe und Abfolge der Szenen unterschiedlich gewichtet werden:

- *Das Eifersuchtsmotiv*: Das offensichtlichste Mordmotiv ist die Eifersucht auf den *Tambourmajor*, da Marie mit ihm ein Verhältnis eingeht, obwohl Woyzeck sich für sie und das gemeinsame Kind gleichsam aufopfert. Woyzeck ist dem Major in physischer, gesellschaftlicher und sexueller Hinsicht unterlegen (besonders deutlich in der Szene, in der die beiden kämpfen) und lenkt seine Aggression deswegen auf Marie.
- *Die psychische Störung*: Woyzeck hört immer wieder *Stimmen*, ein Symptom für Schizophrenie. Hervorgerufen oder verschlimmert wird seine Krankheit durch den Vertrag mit dem Arzt. Anstatt Woyzeck zu heilen, benutzt er ihn als Versuchskaninchen und ermahnt ihn, eine extrem einseitige Ernährung (Erbsen-Diät) beizubehalten, und verstärkt so Woyzecks Mangelerscheinungen noch. Das

egoistische Motiv des Doktors ist allein der Ehrgeiz, seine pseudo-wissenschaftlichen Experimente voranzubringen. Somit erscheint der Mord zum Teil auch als Folge der durch Fehlernährung begünstigten psychischen Instabilität Woyzecks, die sich schon zu Beginn des Dramas abzeichnet.

- *Die Befreiung von der Gesellschaft*: Woyzeck wird von der Gesellschaft, repräsentiert von Hauptmann, Doktor und Tambourmajor, ausgenutzt und gedemütigt. Sein Mord an Marie ist somit auch eine Form des Protests gegen die bestehenden Verhältnisse, der Ausbruch seiner aufgestauten Aggression gegen die etablierte Klasse, der er ausgeliefert ist.

Um den Kernpunkt des Dramas *Woyzeck* zu erfassen, ist es wichtig, auf das Mordmotiv einzugehen. Es reicht jedoch nicht, sich auf Woyzecks Eifersucht gegenüber dem Tambourmajor zu beschränken. Eine große Rolle spielen auch die gesellschaftlichen Hintergründe, ganz besonders die ständische Gliederung der Gesellschaft. Deutlich wird dies vor allem mit einem Blick auf die Personenkonstellation und die Sprache von Büchners Figuren.Woyzeck wird in dieser Gesellschaft unterdrückt und gedemütigt, was sich in den Beziehungen zu dem Hauptmann, dem Doktor, aber auch dem Tambourmajor widerspiegelt: zum Hauptmann, der Woyzeck aufgrund seiner ärmlichen Herkunft als „unmoralisch" bezeichnet; zum Doktor, der ihn als Versuchsobjekt ansieht und zur gesundheitsschädigenden Ernährung zwingt, dessen Experimenten sich Woyzeck jedoch nicht entziehen kann, da er auf diesen Nebenverdienst angewiesen ist, um seine Familie zu ernähren; zum Tambourmajor, der Woyzeck gegenüber keinen Respekt erweist und ihn sowohl öffentlich als auch privat lächerlich macht.

Woyzeck ist zudem nicht nur physisch, sondern auch psychisch labil. Das hat zur Folge, dass er sich der Willkür anderer Menschen unterordnet, obwohl deren Unterdrückung in ihm Wut und Verzweiflung auslösen. Allein die Beziehung zu Marie gibt ihm Halt und vermittelt ihm das Gefühl, ein wertvoller Mensch zu sein. Maries Untreue ist demnach als Anlass für den Mord zu betrachten, nicht aber als Ursache: Durch den Verlust ihrer Treue kann Woyzeck dem gesellschaftlichen Druck, der auf ihm lastet, nicht länger standhalten. Der Mord an Marie kann als ein Akt der Selbstzerstörung Woyzecks und als eine Befreiung von der Gesellschaft interpretiert werden.

Bibliographie:

Büchner, Georg (^{3}1968): *Lenz*. In: **Werke und Briefe**, Fritz Bergemann, München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH, S. 65-84.

Büchner, Georg (2010): **Woyzeck**. **Studienausgabe**, koord. Burghard Dedner, Stuttgart: Reclam.

Hauptmann, Gerhart (2001): **Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie**, Stuttgart: Reclam.

Martini, Fritz (1972): **Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent**, Bucharest: Univers Verlag, S. 391-405.

Martini, Fritz (1983): *Nachwort*. In: Gerhart Hauptmann. Bahnwärter Thiel, Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 41-48.

Martini, Fritz (^{6}2001): **Deutsche Literaturgeschichte**, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 342 -386.

Sprengel, Peter (1984): **Gerhart Hauptmann. Epoche-Werk-Wirkung**, München: Beck.

Sprengel, Peter (1994): *Gerhart Hauptmann*. In: Hartmut Steinecke (coord.): **Deutsche Dichter des 20. Jhs.**, Berlin: Erich Schmidt, S. 31 – 42.

Wiese, Benno von (1967): *Gerhart Hauptmann. Bahnwärter Thiel*. In: **Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka**, Düsseldorf: August Bagel, S. 268-283.

ADORNO AND LITERATURE

Ovidiu-Marius Bocșa
PhD Student, North University of Baia Mare

Abstract: The approach of Minima Moralia (like the other two works translated in Romanian) remains a challenge to the spirit beyond the indication of the author himself from Dedication, I have found not many attempts of analysis, while from the references (such as the one belonging to the known translator Andrei Corbea, rediscovering a climate of age), I have retained an original version (Eduardo Navas) of remix, emphasizing themes in the Adorno`s works, as reiterated, emphasizing the priority ideas with moral colors, also present in Notes of Literature. Trying to think like Adorno is largely utopian, as translation of his works remains a great adventure. One way to achieve even tangentially the essence of his opera is a phenomenon based on creativity (literary, philosophical, aesthetic, ethical) in so far as it allowed to be revealed. I have discovered the way of creative concepts that added here somewhat at random (mnemonics: alphabetical order starting from a constructive mysterious order), as Adorno would maybe do especially in his Aphorisms 42, 64, 72, 109, 97.

Keywords: Adorno, Minima moralia, remix, Notes of literature, aura.

Introduction

A style reminding us in large measure of excellence in creativity and imagination, like Kierkegaard, Max Frisch, Elias Canetti, Heera Hersma, an ongoing challenge thinking and moral sensitivity - here are some preliminary remarks on the first reading of the three Adornian works translated into Romanian, while re-read, in-depth study, research (both his other works and increasingly rich exegesis in various international languages, may add new meanings and discern about the great adventure of the spirit. The lasting questions on how to approach such writings of large complexity and depth brought either general comments with lamentations and critics speaking about esoteric thoughts, or a new challenge of Gorgias (actually, an opposed variant) re-defining old categories in strange concatenations as part of everything that exists, and what can be known and communicated.

1.Attempt to approach Adorno

Adorno belongs to German culture, philosophy and society and his criticism is an inner one (in the same respect "under the sign of guilty" –as Karl Jaspers[1] observed at his time), while his friend Walter Benjamin[2] knew much more from the Jewish tradition and in their dialogue,

[1] Jaspers, Karl, 249, 252 in NL1

[2] See also: Rodrigo Duarte, Benjamin's conception of language and Adorno's aesthetic theory.

certainly they discussed about the kind of illusory progress of human society and kind of possible salvation (especially in front of concrete Nazi danger of their times, as well as in the context of any totalitarian system). They shared ideas about signs of the times and the Jewish way as seen by Jewish mystics. Messianic traditions regard to two ways of salvation: prophetic (orizontal way) and cataclysmic (vertical one), thus: either as an inner change keeping relation with time or as an exterior change (made by somebody or something). Sharing the idea of Benjamin linked by "Messianic light", the criticism if Adorno in the society of consumerism, fetishism and under the subtle, persuasive power of "culture industry", rebuilds the world of contradictions by using negative dialectics and emphasizing the tragic scenes of history. After his privileged childhood (seen as a paradise), Adorno experience the hell of system, exile and other version of totalitarian systems calling the same tragedy of man (as a personal experience it is known the death of his friend Benjamin who committed suicide while trying to escape from Nazi Germany in order not to be caught by Gestapo).[3]

Adorno used as method the negative dialectics[4], a way to take this reality together with contradictions, without simplifying it, without approximations, generalizations, abstractions, thus focusing the concrete and keeping the concrete line, even if it required a series of successive mediations. At least, we face a masterpiece of literary and philosophical aphorisms and reflections that are mutually reinforcing, as the keystones, subtle architectural technique used in his personal writing covering personal experience and "common memories" belonging to the same age with avatars of daily life, analogies of concrete situations. Persistence in the same lifestyle, the same mistakes taken almost mechanically, from the seemingly minor ones extended to catastrophic experience showed as nothing learned along the time, from the great misfortune of mankind. The reader shared a continual reflection on everyday existence in the "sphere of consumption of late Capitalism", in the world life mediated by media, with large persuasion of "cultural industry" re-building man as passive object moved only by interests and mediated feelings. Literature and philosophy, whose real common roots were life and fancy, could be found in "common recollection". Individual experience nourished intellectual experience (including a shared one in many interactions between people as well among values, rules, laws, thoughts and acts). Adorno spoke about "entering the arena": Intellectual experience having the significant meaning of "entering the arena", the concrete individual experience could discover the true of concrete situation, while the chosen truth (by the way of intuition, thinking, feeling or action in connection with knowledge) is a problem of creation and perspective. Each point of view belong to a concrete perspective and individual experience. Individual experience encompasses a shared experience, too, thus assimilation of other perspectives, traditions, customs and result of sedimentation of meaning in time. The words themselves wear human experience as attached meanings in a sort of concatenation. The words wear power of manipulating as well as changing things by changing their name. Also, man may be put under the words power as laws, traditions, customs etc.[5]

[3] Also, it is known the important contribution of Adorno to researches of the prejudices and anti-Semitic phenomenon.
[4] In Negative Dialectics, he develop his style and basic ideas especially on liberty, truth and hope.
[5] Plato explains the power of words in *Cratylos* and Hegel refers to similar things in *Phenomenology of Spirit*, while Glucksman explains that the filiations of ideas is always linked by pretentions and interest building ideologies as instrument of domination.

The first signal used by Adorno referred to the lack of liberty even in the most private field, even thinking being a result of some traditions, customs, rules, style of life so that all appeared under the sign of domination: from nature to objects and man. Man himself became an object in a complex and subtle process having as unique sense domination. The author pointed out that "What philosophy once called life, has turned into the sphere of the private and then merely of consumption, which is dragged along as an addendum of the material production-process, without autonomy and without its own substance."[6]

The key of Adorno`s investigation is given from the very beginning: "Whoever wishes to experience the truth of immediate life, must investigate its alienated form, the objective powers, which determine the individual existence into its innermost recesses. To speak immediately of what is immediate, is to behave no differently from that novelist, who adorns their marionettes with the imitations of the passions of yesteryear like cheap jewelry, and who sets persons in motion, who are nothing other than inventory-pieces of machinery, as if they could still act as subjects, and as if something really depended on their actions. The gaze at life has passed over into ideology, which conceals the fact, that it no longer exists. "[7]

3.Attempt to approach Minima moralia

Minima moralia: Reflections From Damaged Life was written work during the hard times: 1944-1949, under the impact of the well known events (the war, the atrocities of Nazism, the Holocaust, the author`s exile), and was dedicated to his friend Max Horkheimer. It developed the ideas of their common Dialectic of the Enlightenment. The title suggested a modest but determined participation to ethics, while *Dedication* explained the philosophy as "sad science" (in contrast to Nietzsche`s Gay Science): "The melancholy science…relates to a realm which has counted, since time immemorial, as the authentic one of philosophy, but which has, since its transformation into method, fallen prey to intellectual disrespect, sententious caprice and in the end forgetfulness: the teaching of the good life".[8]

Adorno explains the attempt of literature and philosophy to caught reality: "The splinter in your eye is the best magnifying glass." The meaning consists in a comparison between experience and its reverberation in the human soul. Splinters left over from the smashed mirror (of our knowledge) could not put together to offer the whole image, but each fragment means an individual experience. Should it be similar or different it didn`t allow the generalization and abstract mirror of the whole. Adorno finds the truth in personal and individual experience that cannot be caught in a system. He is clearly against any form of totalitarian system and utopias generating ideologies. Ration itself is caught between interests and feelings and there is no way to complete satisfaction. There is no way to cover the whole experience of the world but individual concrete experience in continual comparison in the game of mirrors that is literature, imagination, fancy. As much as there is life in literature it reflects situations. Symbolically, one experience point similar cases, creates analogies, reminds us of similar experiences. Experience of reading is sharing an experience. It means "entering arena". Imagination is kind of "entering the arena". Such a thing is caught (like in a mirror) in the book's fragments that may illuminate clues as reason becomes a myth and

[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch01.htm

finally knows the failure (expressed by the most tragic experience of war and Holocaust…-the author gives one sinister name: Auschwitz, forever reminding humanity's descent into inhumanity).

In his theory of language, Benjamin speaks about the most important task of language to express itself as a "spiritual essence" with men participation. This is a different opinion if we compare with that of the communication of contents. For Benjamin language is a medium to signification of something outside. If it is true, this function leads to a necessary decrease of its original strength. For Adorno, in a similar manner, any language wears kind of "remainders of an archaic state", in which things weren't yet mute and had their own language. Both Benjamin and Adorno think that all the arts may remind the original language of things, as they are successful in making objects "speak" in form of sounds, colors, shapes, words etc. Theodor Adorno lets us know about this special relationship (between arts as reminders of the "language of things") and the possible reconciliation (of mankind with itself and with nature)[9] the Aesthetic Theory, where the artwork is ultimately conceived as a construct pervaded by "language".

In Aphorism 42, *Freedom of thought*, observes*:* "the suppression of philosophy by science" leading to "a separation of the two elements whose unity, according to Hegel, comprises the life of philosophy: reflection and speculation". In this respect, the truth "is soberly consigned to determinations of reflection, and speculations are tolerated therein with an ill grace, solely as a mere formulation of hypotheses". It is to be observed a conflict between speculation and reflection.[10] Adorno says tha "speculation is hit hard from the outset by the separation from reflection. It either degrades into the compliant parroting of traditional philosophical schemes or degenerates, in its distance from facts which have been rendered blind, into … private world view." While science incorporates speculation into itself, psychoanalysis creates a medium of the free association so that "the unconscious of the patient is constructed by excusing them of the responsibility".

Referring to *Ethics and style (**in** Aphorism 64),* Adorno paradoxically observes that " Authors find that the more precisely, painstakingly, realistically and appropriately they express themselves, the more the literary result will be regarded as difficult to understand, while as soon as they formulate phrases in a lax and irresponsible manner, they are rewarded with a certain understanding." Adorno explains this with the help of the "the familiar currents of language, counts as a sign of belonging and contact: one knows what one wants, because one knows what the other wants." The truth as it linked by the an act of creation may be misunderstood because " To focus on the thing in the expression rather than the communication, is considered suspicious: what is specific, not already hidden away in automatism, appears inconsiderate, a symptom of eccentricity, almost of confusion." Adorno observes the demoralization of intellectuals because people live on a world in which "only what is in truth alienated, the word molded by commerce, strikes them as trustworthy" The way to escape from the false world is "to see through every piece of advice which tells one to focus on communication as a betrayal of what is being communicated."[11] That means to keep

[9] See especially : *The Aesthetic Theory.*
[10]Similar idea may be found in Paul Ricoeur` The Conflicts of Interpretations.
[11] See: https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/index.htm.

consciousness wide awake. Criticism: MM 61 may also put in connection with *Cronology and morals*: MM 49.

In *Aphorism 42, Second harvest*, Adorno shows that *"* Talent is above all perhaps nothing other than serendipitously [*glücklich*] sublimated rage, the capacity to transpose the incalculable energies once raised for the destruction of intractable objects into the concentration of patient meditation, and refusing to let the secret of objects slip away…"[12]

"We can thank our life to the difference between the economic framework, late industrialism, and the political facade. To theoretical critique, the different is slight: everywhere the superficial character [*Scheincharakter*] of, say, public opinion, the primacy of the economy in actual decisions, can be displayed. For countless individuals however this thin and ephemeral husk is the basis of their entire existence."[13]

L'inutile beauté. [*Aphorism 109,Useless beauty*] is an approach of Adornian thought in which . – "especial beauty are condemned to unhappiness".Not only case of women he refers: The same is the case of his own writings)."Incorporated beauty has in the meanwhile turned into a calculable element of existence, a mere replacement for the non-existing life, without reaching beyond the latter in the slightest. She has broken her promise of happiness to herself and others. She however, who stands for this happiness, takes on the aura of calamity and is herself overtaken by calamity. Therein the enlightened world has completely and utterly absorbed mythos. The envy of the gods has outlived them."[14]

Adorno believes that "The individual [*Individuum*] owes its crystallization to the forms of political economy, especially the urban marketplace [*Marktwesen*]...What endows it with resistance, with every trait of independence, originates in the monadological individual interest and its precipitate as character. The individual [*Individuum*] mirrors precisely in its individuation the preordained social law of exploitation be it ever so mediated. This testifies however also to the fact that its decay in the contemporary phase must not be derived individualistically, but out of a social tendency, as something which succeeds by virtue of individuation and not as its mere enemy. Therein diverges the reactionary critique of culture from the other kinds."[15]

Adorno explains how "Socially the absolutization of the individual [*Individuum*] marks the transition from the universal mediation of social relationships, which as exchange also constantly demands the simultaneous limitation of the interests realized in such, to immediate domination, where the strongest rules. Through this dissolution of everything mediating in the individual [*Individuum*] itself, by virtue of which it was still a piece of a social subject, it is impoverished, brutalized and regresses to the condition of a mere social object. The individual [*Individuum*] sublates itself, as in the Hegelian sense…"[16]

[12] See: https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch01.htm.
[13] Ibidem.
[14] See: https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch03.htm.
[15] See Aphorism 97 https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch02.htm. See also: MM (Romanian version) p.169.
[16] Ibidem.

Untired seeker of the truth, Adorno develops a new and different understanding of the (aesthetic) truth.This kind of truth has its own life enriched by its bearers.[17] Both form as encompassing (contendum) and its content live a common life in which perspective and personal experience may add a certain meaning. This kind of knowledge is somewhat between objective status and individual subjective experience of discovering its aura. In literature, a relevant role is given to the propositional knowledge. Literature builds both images, feelings and in the same time, it "has something to say about a special state of affairs". Any work art, also is a way of articulating the truth caught in a presupposition or reduced as content of some sentences. Actually, it appears as an attitude not only as a simple message or statement about the world, or a part of world seen from a certain perspective. Some cases an improper gesture or attitude may "speak" something to an inner ear or eye, but it may make the artwork superfluous-this is to eliminate its distinctive mode of being. Adorno speaks about non-identity. Any approach of literature or work art by following the Aristotle`s correspondence theory of truth shows more visible the redundance of that reality caught there. There are cleared out the heteronomous context and at random connections with reality pre-supposed reality composed from contradictions. In relation to a given subject matter or the discourse about it, the manner in which Adorno approaches is somewhat monadic. Rodrigo Duarte in *Benjamin's conception of language and Adorno's aesthetic theory* demonstrates the existence of a special ontology of the aesthetic monad, in which the artwork is to be both with inner and exterior senses. Thus it is about both independent from the world outside of it, and yet also related to the world in the way seeing or intuiting the individual elements.[18] For Adorno, truth resides not in the relation to objectivity outside of the artwork, but in the artwork's own internal, objective form. Feeling and thought are organized in a work art, in literature etc. in such a way that truth is revealed so that it has little connection with the message or propositional content that critique can draw from it. This approach means that Adorno's theory of aesthetic truth is *experiential*.[19] Adorno is interested on a special kind of truth belonging to esthetics. Adorno rejects the tendency of aesthetics to identify the arts with some kind of refined pleasure, or to consider aesthetic experience as a subjective emotional reaction to the work. Instead of valuing artworks in terms of the satisfaction they give us, we have to reverse the paradigm and consider the way that they unsettle our basic experience of the world.[20] Notions of taste and aesthetic pleasure have become particularly problematic in the contemporary age according to Adorno, because of the way in which mass entertainment is calculated to meet the predictable demands of wide swaths of consumers in a way that will conveniently appease them. It is important to see that Adorno`s position is linked by the philosophical ideas gravitating toward an analysis of the truth content. It is the case of truth embodied in the formal structure of the most advanced avant-garde works. We may measure artworks in terms of subjective reactions (aesthetic subjectivism), but according to Adorno, *aesthetic experience* is not the same as *aesthetic reaction. It is to be observed a* process of deep, reflective, interpretative awareness as the objectivity of the work may guide it. Both in philosophy and literature, Adorno emphasizes the difference between subjective experience

[17] There are some affinities with Heidegger in considering art a special space of keeping truth, by preservers and witnesses of art work but unlike Heidegger, Adorno refers to the *form* of the work as *experience* in which truth resides. Thus, there is a kind of "truth in the arena", a living one.

[18] *Theorie*, 268. Also *Ästhetische Theorie*. Frankfurt (Main): Surhkamp, 1986. p. 121; *Aesthetic Theory*.Translated by Robert Hullot-Kentor. London: Athlone Press, 1997. p. 78.

[19] Some estimate it as an ontological one.

[20] In his lectures from 1958-1959, especially the nineth one he denies the identification between beauty and the pleasure of the spectator.He argues that beauty may be in connection with a feeling of pain. He critically distinguishes . (in the twelfth lecture), the notion of aesthetic experience from that of enjoyment (*Kunstgenuss*). It is to be observed that many of our common emotional reactions to artworks are projections that distort the actual content of the works (as it is explained in the eighteenth lecture) . Also,Adorno (in the twentieth lecture) its theory id different from the Kantian approach of beauty and taste. See: Theodor W. Adorno, *Ästhetik (1958/59),* ed. Eberhard Ortland (Frankfurt: Suhrkamp, 2009).

and objective experience.[21] "Non-identity" is the term that explains experience that is guided by the subjects` feelings being projected upon the object, and experience that is guided by the objectivity of the work. It is to be observed that Adornian aesthetic truth is a continual challenge to philosophical (epistemological conceptions on truth) as well as to the classic aesthetics of beauty (in connection with pleasure). Much more than that, consciousness itself may be defined with the help of this concept. For Adorno's aesthetic philosophy the meaning and value of artworks is to be understood in relation to deeper problems of modern consciousness. Any analysis (hermeneutic etc,) in his opinion may relate to hidden structures of consciousness (useful for diagnosis in the sphere of modern culture). Art and social critique are in a vital oblique relation in the sense of keeping mimesis of false consciousness while the truth is focused by the individual experience.

Starting with the original attempts of Eduardo Navas in *Remix Theory*: *The Aesthetics of Sampling* that focuses *Minima moralia,* as well as with Gianni Rodori`s Grammar of Fancy, I try to gather basic ideas of the philosophical fragments in a different combination and re-read them by following the intuition of real connections. The argumentation of such possible con-catenations of meanings was explained by Adorno. If Novas uses Remix, as a form of discourse, affecting culture in ways that go beyond the basic recombination of material, I observe this is a similar technique used in creativity. If we agree his investigation locates the roots of Remix in early forms of mechanical reproduction, it is an allusive Benjamin.[22] Speaking both about music, media and fragments of literature, Navas argues that "Remix is a type of binder, a cultural glue that informs and supports contemporary culture". He also explains that "Minima Moralia Redux is a type of mashup, itself, of art, writing as a literary act, and media research that explores how data visualization is providing new possibilities for understanding creative processes...The selective remix consists of evaluating the source material and deciding what to leave and what to omit, as well as what to add, all while making sure that the source material remains recognizable…" Eduardo Navas agrees that there is "a tension in authorship" that "develops creativity quite similar to an "author's." "[23]

So, associated notions recall theme and develop layers of signification; although the association appears at random and arbitrary words , all these carry out with them a deeper sense, thus sediment experiences (a phenomenon explained by psychoanalysis Karl Gustav Jung as well as by Gianni Rodari in Fancy`s Creativity). Jung refers to archetypes, while Blaga speaks about a stylistic matrix. Jung steps in instinctual reflexes, while Blaga observes elements of creativity.[24] With the prior intention creativity in ethics disclosure, this has a

[21] It is to be observed the depart from the subjective reactions of the audience and the fact that art has to be considered in terms of its 'objective truth content'. *Erlebnis* is a dissmisive term while a *Erfahrung is preferred by Adorno*: the former is a subjective reaction, while the latter is guided by the objective qualities of the work. See Adorno, *Ästhetik (1958/59)* (Frankfurt: Suhrkamp, 2009), 56-58 and 326-327. The former stands in the lineage of Dilthey, while Adorno employs the notion of Erfahrung in a manner that derives from Hegel: experience as the movement of consciousness in relation to a challenging encounter.

[22] Eduardo Navas Preliminary Notes on Analysis of Theodor Adorno's Minima Moralia. See: http://lab.softwarestudies.com/2013/08/preliminary-notes-on-analysis-of.html.

[23] Ibidem. It is "a contribution to understanding how we come to create works that appear to be autonomous and credited to a single person, and how we can move past such conventions to more productive approaches that do justice to the way culture is communicating at an ever increasing pace."

[24] I have already discussed in detail in a paper layout with examples from the work of Coleridge and forms of imagination and creativity. It may be discovered affinities with *Ten Theses of the Philosophers* in which Adorno describes how some sedimentary experience live there in the words (I have already discussed the issue in papers on Adorno and Cioran, respectively Adorno, Cioran and Nietzsche).

related paper.[25] This way, a large con-catenation may be revisited recalling the Adornian meanings and connection. I add some samples:

Truth – „given in the relativity`s hand": MM 37; as territory for speculative reflection to construe hypothesis: MM 43; it may be seen as philosophical truth: MM 33,45 , scientifical and artistic (aesthetical belonging to workart: MM 47. Also, Adorno observed a special truth of feelings (especially on sympathetic persons or objects, thus as kind of understanding through sentiments called sympathy).It is a sympathy concerning affection for features that deserve to be loved, not for idols. Adorno says that juxtaposition of those individual forms of truth (belonging to different situations) may deny pretention to the unique truth. The presupposition of truth is linked to a multitude of antinomies (not only the Kantian ones): MM 58.

Good as unlimited:MM 48 (may change itself in a confirmation of evil (levelling universally): MM 58, 125; It is also considered illness of normality: MM 36 and lack of good will: MM 37.

Culture may lose its power becoming neutral: MM 47, while its psychanalysis: MM 36 (is also discussed in *Dialectics of Enlightenment).* Adorno is interested on concrete culture: MM 46; it is a special (non-violent) contemplation, source of the truth`s happiness, thus contemplation without annexing its object: MM 54.

Justice –if considered as philosophical one : MM 66 , it must be understood under the sign of **Dignity**: MM 58 and **Duty.** Adorno is interested on concrete acts by following **dialectical duty:** case of foolish truth become conscient of its own rationality, consciousness that helps man to escape from the hell of the others` reason: MM45. Further, the mentioned justice, **Dialectics**: MM 46 and Domination (material, economic as **work`s division**) linked in Adorno`s vision may explain the way of world while individual acts prove his good or bad attitude under the sign of **Resistance** to standardization of reason.

Error: MM 61 is put in connection with kind of reason usually subordoned to interests and passion. This way the manifestation of reason becomes the instrumental reason.

Essence of world: MM 72, in connection with **Happiness**: if standardized: MM 39 (or not) may bring different meanings that construe a real (dialectical) perspective including negative and positive, lights and shadows of our lives.

They are many ways to meet **Philosophy:** MM 41, 42, 44, 45 etc. The literature keeps similar links to life as multitudes of samples, so that life may be seen as a parable about truth in patterns and stories who were told, once.

Beautiful as it may be: against the good: MM 47, or as an ilness that can heal: MM 48; also. It can give stability to life (and can commend its decline)

Adorno sees the **False/farse**: MM 53 , behind the ideal is hidden life, dedicted to the universal with the help of words as starting from a principle to take the power . The best position is resistance. A sort of connection is added to the unique and true Beautiful taken away from the pure appearition, freed from individual and refusing to be represented in the synthesis af the unity of all art works (as beauty) but it only take a concrete form (Darstellung), in the death of art:MM 47. A similar image is taken by woman: MM55.An allusive similar thought may be added concerning the good.

Both original German and its English version have some special features that live and may be found in all Adornian writings, including *Notes to Literature*. Adorno's paragraphs means fragments analogous to short movements in music. He uses very long and complex sentences with almost impossible extention by using the semi-colon, colon, and dash.This manner

[25]*See my papers: Intelligence as Ethical Category*, respectively *Excursus between mimesis and moral act.*

develops inversions and appositions even the anacolute.[26] Also it is to be observed the complex rhythms of his sentence reminding somewhat an old style (eighteenth-century English) in which lives both utopia and kind of „logic-transcending music" (so called „double-edged nature of language" explained by Adorno as „logical in form, historically shaped, contaminated by its "communicative" use). To prove this it is useful to observe that even the title *Notes to Literature* is selected ro remind music[27]. Also, Adorno uses plays on words and different tonal qualities of words (as musical medium[28]) borowed from trade or foreign[29] vocabulary and allusions to economic dominance in all fields of the society`s life. Under the influence of Benjamin he wrote an interpretation of Faust II, while Thomas Mann got Adorno`s experience in music to construe the personality of Doctor Faustus. Brecht and Adorno shared the „effect of distance" (between life and its mirror in literature, theater or philosophy). Adorno speaks about a kind of naivitate of authors whose writings rest under the sign of identity. Discussing Proust in the first Aphorism of Minima moralia, Adorno continue it with "Kleine Proust-Kommentare". Referring to a large number of authors belonging to different fields of culture (especially literature, philosophy and music)[30], Adorno thinks that there is a kind of innocence of the many authors who write literature or music forgetting the principle of non-identity between their creation and reality, so that to descover utopia is to be an outsider, to keep a certain distance of it (as the Brechtian effect). Between objective truth and the subjective attitude (position) there is a gap filled with hope and morals.[31] At first analysis, the purpose of literature and philosophical aesthetics is, by its reflective activity, to "save" the shinning appearance (Schein) of works of art through the theoretical reconstruction of the sedimented layers of Geist's activity: as possible legitimation of its truth, depends on this salvation. (AT 107, AGS 7 164).Benjamin is ready to eliminate the special appearance: "[Art] has no power over Schein by its abolition". Schein retains a progressive element, Adorno claims:

> Magic itself, when emancipated from its claim to be real, is an element of enlightenment; its Schein desacralises the desacralised world. That is the dialectical ether in which art today takes place. (AT 58, AGS= Gesammelte Schriften (ed) R. Tiedemann. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970-97. 5 93)

In short, Adorno's aesthetics is centered on a transformation, by means of of social labour (see the Idealist doctrine of Geist, which provides the intellectual substance behind his criticism of Benjamin. A letter written to Benjamin in 1940 explains:

---

[26] See especially : "The Essay as Form" (*"Der Essay als Form", 1954-1958*), "Punctuation Marks" and "Words from Abroad" where Adorno explains his own mode of writing and compare it with different styles of other authors.

[27] German word Nolen= Musical notes. Nolen zur Literatur, in volume II of Adorno's Gesammelle Werke , edited by Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

[28] See Adorno`s Essay on Valery.

[29] See:"Words from Abroad".

[30] See his best pages in NL1: Balzac, Honort de, 6, 121-36, 178,228; Baudelaire, Charles, 20, 37, 44, 50, 58, 82, 83, 107, 142, 144, 145, 158, 162, 171, 223, 243;Beethoven, Ludwig van, 124, 204; Benjamin, Walter, 3, 13, 98, 147, 158, 162, 178, 186, 206, 208, 22 1, 223, 272, 274; Bergson, Henri , 140, 148, 177, 235; Brecht, Bcrtolt, 46, 65, 69, 143, 191, 200-1, 222, 248; Dickens, Charles, 228; 266 Dostoiewski, Fyodor, 31-32, 35, 247; Flaubcrt, Gustave, 27, 33, 103, 226; Freud, Sigmund, 31, 86, 87, 125, 21 7, 263 Goethe, Johann W. , 3, 25, 26, 46, 65, 66, 76, 80, 81, 129, 146, 201, 240, 243-44;Hegel, G. W. F., 12, 18, 19, 20, 21, 42, 43, 49, 100, 101, 116, 118, 122, 132, 133, 140, 142, 167, 202, 206, 207, 211, 212, 216, 218, 226, 229, 232, 236-37, 239-40; Hcidegger, Martin, 205, 22 1, 233, 253, 228, 249; Joyce, James, 31, 35, 178, 221, 223, 224, 227, 231, 241, 252.Kafka, Franz, 34-35, 157, 176, 181, 183, 203, 219, 221, 224, 229. 230, 231I, 241, 259-60, 262, 266, 270; Kant, Immanuel, 12, 14. 15, 21. 72,100, 107. 197, 206. 207, 218; Kierkegaard, Seren, 73, 135, 145,230, 246. 249;Kraus, Karl , 36, 80, 91, 94, 139, 153, 188, 215 ; Mann, Heinrich, 133 Mann, Thomas, 65, 234; Nietzsche, Friedrich, 12, 23, 29, 37, 80, 107, 139, ISO, 151, 158, 164, 165, 186, 207, 217;Proust, Marcel, 8, 32, 33, 34, 35, 69, 96, 123, 137, 144, 174-84, 185, 193-96, 197, 208, 221, 222, 224, 252, 253, 254, 275; Shakespeare, William, 65; 255, 267; Tolstoy, Leo, 235; Verlaine, Paul, 52, 55, 146 Wagner, Richard, 76, 105, 107, 124,139, 142, 162, 168; Webern, Anton von, 50, 147 Zola, Emile, 132, 133, 138, 238 etc.

[31] Also,in his words: "The essay form has not yet, today, travelled the road to independence which its sister, poetry, covered long ago; the road of development from a primitive, undifferentiated unity with science, ethics, and art."

You write in Baudelaire (...) "To perceive the aura of an appearance means to invest it with the ability to raise its gaze."

This differs from earlier meditations by the use of the concept of investment. Is it a different way, in Wagner, fundamental to the construction of fancy... namely, the moment of human labour. It is neither the Sartrian vision of man puttin something from himself in the lifeworld, nor aura, as a trace of the forgotten human element in the thing. The dispute of Benjamin and Adorno explains the real and common role of spirit and fancy on creation...

Conclusions

Teodor Vidam, a great Romanian philosopher explains that "Before morality, languages and language are spontaneous collective creations. Man cannot live without an interpretation of life. In this situation the man is concerned to distinguish between thought and faith. To trust is according to some feelings and ideas that have become beliefs. Being of life, moves naturally in the field of beliefs, and hardly finds its way in the field of ideas. An act as thinking requires considerably more effort than to act as we think. Being of life identifies itself as beliefs for a while for the own salvation from doubt by following ideas.[32]

As the writing of Adorno wears the "aura" of a world that should be rediscovered, it is important new researches find a common language of literature and philosophy or a new technique (maybe reminding C. Noica on narrative) about the adventures of the spirit looking for his world in statu nascendi. Concerning the taste and good attitude or position regarding values, characters, human acts, as well as imagined stories about these must be discussed (in the philosophical, political or literary field as well as in ethics as mirror of man and society, environment, culture, civilisation: De Gustibus is discutandum MM: 47 (vision of classical Pantheon is seen as „neutral culture" but the idea may be extended to all the fields of the life world) and that is why Intelligence is a moral category. The Hunter of the Truth, as in the story, met Snow White, in the known state, and around her, seven dwarfs watched (We can imagine them: each standing on the knoll to scrutinize away, or levels of morality (see Kielkerry in the analysis of human resource management by following Koldberg`s morality stages). "He liked Snow White and he went with her.")

Bibliography and abbreviation:

1.Adorno, W. Theodor, *Dialectica luminilor*, Polirom 2012, ISBN:978-973-46-2327-3. **DL**

2.Adorno, W. Theodor, *Minima moralia*, ART, 2007,ISBN: 978-973-124-098-5. **MM**

3.Adorno, W. Theodor, *Notes to Literature*, Ed. Rolf Tiedemann (tr. Shierry Weber Nicholson) Columbia University Press,1991. **NL1**

4.Benjamin,Walter. *On Some Motifs in Baudelaire*. Tr.by Harry Zohn (Ncw York: Schocken. 1969).

[32] Teodor,Vidam, *Orientări şi mize ale gândirii etice contemporane* , Ed.Ardealul, 2009 pp.18-19.

5.Rodari, Gianni, *Gramatica fanteziei,Ed. Didactică și pedagogic*, București, 1980

6.Vidam, Teodor, *Orientări și mize ale gândirii etice contemporane* , Ed.Ardealul, 2009

e-sources:

https://en.wikipedia.org/wiki/Minima_Moralia

http://lab.softwarestudies.com/2013/08/preliminary-notes-on-analysis-of.html

https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/index.htm

ASPECTS OF ROMANIAN PAREMIOLOGY

Alin Titi Călin
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper aims tackling the main features of Romanian paremiology structures, emphasizing the value of proverbs from the given culture. The study was based on approaching specific aspects of proverbs, such as origin, formal peculiarities and possibilities of classification. Far from being an exhaustive study, we have mentioned the first collections of proverbs and sayings and, what is more, the directions of the main theoreticians, often resorting to examples.

Key words: origins, culture, composition, themes, identity

1. Introducere

Din cele mai vechi timpuri, proverbul este o prezență vie în conștiința culturală a omenirii, neexistând, practic, societate, cultură sau sferă a existenței umane care să nu fie reflectată în aceste formule cu caracter general și particular deopotrivă. În această efervescență generală de preocupări paremiologice se înscrie și spațiul românesc, aserțiune dovedită de culegerile și colecțiile de proverbe existente în cultura noastră.

Înaintea oricărei incursiuni în paremiologia română, se impune clarificarea unor probleme terminologice, stipulate de I. C. Chițimia[1]. Formată etimologic din gr. *paroimia* (proverb) și *logos* (cuvânt, știință), *paremiologia* a fost edificată ca știință în sec. al XX-lea, obiectul de studiu fiind paremiile (originea, caracteristicile, taxonomiile, etc.), iar *paremiografia* – știința care se ocupă cu sistematizarea paremiilor, cu activitatea de culegere a proverbelor și de redactare a culegerilor. De asemenea, în cadrul aceleași discipline a fost integrată și o specie înrudită cu proverbul – zicătoarea.

Primele colecții românești de proverbe au fost publicate în 1840 *Foaia pntru minte, inimă și literatură* de G. Barițiu și în 1847 de către Anton Pann, intitulată *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii*, iar cel din studiu paremiologic îi este datorat lui G. Dem Teodorescu în 1877, *Cercetări asupra proverbelor române, cum trebuie culese și publicate*. Pe aceeași linie de preocupări se înscriu culegerile lui I.C. Hințescu, *Proverbele românilor*, P. Ispirecu, *Zicători populare*, Iordache Golescu, *Pilde, povățuiri și cuvinte adevărate*. Cu toate acestea, *Proverbele românilor* (1895-1903) a lui Iuliu A. Zanne, publicată în zece volume este considerată cea mai valoroasă și completă culegere din spațiul românesc.

Dacă în cultura română există un fond paremiologic bogat, reflectat în culegeri, antologii, colecții, în schimb, studiile consacrate proverbelor și zicătorilor românești sunt puține la număr. În ultimii ani, s-au susținut teze de doctorat cu tematică paremiologică și frazeologică, însă multe din acestea încă nu au apărut de sub tipar. Din aria lingvisticii și stilisticii merită menționate studiile lui Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești* și cele ale lui Cezar Tabarcea, *Poetica proverbului*, Ilie Danilov, *Repere ale paremiologiei românești*, Pavel Ruxăndoiu, *Proverb și context*, etc. În cadrul activităților paremiologice este relevant „Primul simpozion de paremiologie românească", organizat de Inspectoratul Școlar Mehedinți, Filiala de Filologie Drobeta-Turnu-Severin și Casa Corpului Didactic Mehedinți, comunicările fiind publicate sub egida lui Constantin Negreanu într-un volum intitulat „Proverbium".

[1] I.C. Chițimia în Hințescu, I.C., *Proverbele românilor*, Editura Facla, Timișoara, 1985.

2. Origini

În stabilirea coordonatelor genezei proverbelor se dezvoltă ideea unei existențe milenare, nimeni putând preciza de când datează proverbele și în ce împrejurări au fost create, în literatura de specialitate evocându-se viața ca principal izvor al nașterii proverbelor. Alături de folclor, *Biblia* rămâne un izvor de referință al nașterii proverbelor, în multe din cărțile sale. Atât Vechiul, cât și Noul Testament conțin maxime despre practici si informații despre cum ar fi trebuit trăită viața. *Psalmii, Pildele lui Solomon, Eclessiatul* și alte cărți din *Sfânta Scriptură,* de asemenea, oferă cititorului învățături, sfaturi asemănătoare cu cele existente în proverbe: *Iubește-ți aproapele ca pe tine însuți*. În cultura română, teologul și paremiologul Alexandru Stănciulescu-Bârda abordează această problematică a proverbelor biblice în studii precum: *Povestea vorbelor de duh: articole și studii de paremiologie*.

Însemnările lui George Coșbuc[2] asupra genezei proverbelor și a particularităților lingvistice și stilistice ale unităților paremiologice românești constituie un aport esențial în exegeza de specialitate. Născute în timpuri imemoriale, în activitatea oamenilor, Coșbuc vedea în sorgintea proverbelor particularitatea specifică națională. În susținerea teoriei conform căreia experiența de toate zilele reprezintă pricipalul izvor al învățăturilor populare, Coșbuc oferă exemplul unui țăran care s-a încrezut în niște afaceri cu rudele sale, dar care l-au înșelat. De aici el a extras o învățătură pe care a spus-o ulterior lumii: *Cu rudele să bei și să mănânci, dar daraveri să n-ai!* De asemenea, istoria și literatura au un aport important în crearea sau consolidarea unor expresii proverbiale. În comedia lui I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, cetățeanul turmentat întreabă mereu: *Da' noi cu cine votăm?* S-ar părea că această această replică a ajunsă o vorbă proverbială, ori de câte ori o persoană este confuză sau derutată. Sfera geografică a poporului ar putea fi un alt izvor al nașterii proverbelor, conform lui Ion Dudu Bălan[3] care preia analiza lui B.P.Hasdeu a proverbului *Apa trece, pietrele rămân*. George Coșbuc notează și alte izvoare ale proverbelor precum: fabula, legenda, tradițiile, spiritul, ridicolul, dar și alte observații asupra naturii: *Cât e Prutul și pământul.*

3. Particularități

Sintetizări ale gândirii și experienței popoarelor, caracteristicile primelor forme de conduită ale popoarelor s-ar putea reduce la tradiționalism, prozodie, valoare metaforică și didactică, formă fixă și laconică și tendința către o structură binară. În afara acestor universalii paremiologice, se pot identifica anumite paraticularități proprii fondului românesc de proverbe. În studiul evidențiat deja al lui George Coșbuc, se relevă că mijloacele artistice de realizare ale proverbelor românești sunt: o scurtime neobișnuită (*Cine face, lui își face*), rima (*Mai bine azi un ou, decât mâine un bou*), spiritul și gluma (*Femeia a îmbătrânit pe dracul*), tropi și figuri, fraze eliptice, fraze enigmatice, paradoxale, contrastul (*Soarele să-mi fie bun, luna s-o mănânce vârcolacii*). De asemenea, scriitorul identifică anumite forme gramaticale specifice proverbelor românești: construcția nici – nici (*Nici să-l vezi, nici să-l visezi*), mai bine (*Mai bine sărac și cinstit*), cum – așa (*Cum e turcul și pistolul, Cum îți așterni, așa dormi*), cine (*Cine dă, lui își dă*).

Studiul lingvistico-stilistic al lui Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești*, edificat pe analiza monumentalei colecții realizată de Iuliu A. Zanne relevă tipologia și stereotipia de natură lingvistică a proverbelor românești. Prezentul gnomic, folosirea propozițiilor subiective introduse de relativul *cine*, prezența unor construcții negative sunt doar câteva din elementele indicate de Negreanu. De asemenea, la nivel morfosintactic este specific limbii proverbelor, modul imperativ, determinat de caracterul sentențios, didactic-educativ (*Nu zi «hop» până nu sari!; Nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala!*).

---

[2] George Coșbuc, *Nașterea proverbelor,* în *Elementele literaturii populare*, Antologie, prefață și note I.Filipciuc, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 267-274

[3] Ion Dodu Bălan, *Cartea înțelepciunii populare,* Editura Minerva, București, 1974, p. VIII, apud B.P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae,* II, București, 1974, p.11.

Paremiile românești prezintă o varietate compoziţională, astfel încât au forma unor propoziţii simple (*Moartea ocoleşte pe cel viteaz*), compuse (*Nu judeca omul după cuvinte, judecă-l după fapte*), enunţiative (*Nimeni nu se naşte meşter*), interogative (*Ai văzut babă frumoasă şi copil cuminte?*) sau exclamative (*Unde dai şi unde crapă!*), însă majoritatea formulelor apoftegmatice populare au tendinţa către bimembrism, format dintr-o constatare – *Cine se scoală de dimineaţă* şi o apreciere – *ajunge departe*.

4. Taxonomii

Din punct de vedere ştiinţific nu există o clasificare a materialului paremiologic românesc, Iuliu Zanne încercând să realizeze o clasificare tematică a proverbelor şi zicătorilor, în funcţie de ocurenţa sau uzul acestora într-un anumit context: lumea cosmică, lumea animală, lumea vegetală, viaţa socială[4], etc. Gh. Vrabie propune clasificarea proverbelor şi zicătorilor în funcţie de teme: „drept (justiţie), religie, viaţă istorică, etc”[5], pe care, uterior, le subordonează alfabetic. În tentativa de a stabili o tipologie a proverbelor românești, Pavel Ruxăndoiu face distincţie între: „a. Proverbul prescripţie (normă/indicaţie); b. Proverbul de atitudine (pozitivă/negativă); c. Proverbul de informaţie (general/particular)[6].

Analizând fondul paremiologic românesc, Negreanu revelând principalele tematici ale proverbelor românești: „înţelepciunea, adevărul, bunătatea, cinstea, demnitatea, ironia, cumpătarea, inteligenţa, dreptatea, resemnarea, educaţia, prietenia*”*, etc.[7] Întrucât proverbul reflectă fizionomia morală a unui popor, Negreanu desprinde principalele componente ale poporului român perceput prin intermediul proverbelor: „precumpănirea raţiunii, realismul, sentimentul viu al naturii, melancolia doinei, umor şi vivacitate, sentiment naţional adânc, dar sobru, însoţit de un spirit de largă toleranţă, spirit de măsură şi înţelegere a situaţiilor”[8].

Dacă Negreanu susţine înţelepciunea ca marcă specifică fizionomiei populare românești, Dodu Bălan, din toate coordonatele ce s-ar putea desprinde din tezaurul paremiologic românesc, consideră că tematica unităţilor paremiologice se află sub semnul omeniei. Cuvânt greu traductibil, aşa cum remarcă însuşi cercetătorul, reprezintă marca distintivă a fizionomiei spirituale. Idealul etic, modul de a interpreta şi aprecia valorile umane, manualul de conduită după care se ghidează românii este umanitatea, cumsecădenia. „Omenia se răsfrânge în felul de a fi şi a gândi al poporului nostru, îşi lasă puternic amprenta în toată creaţia lui materială şi spirituală: în pispa primitoare a caselor românești, în portul sobru şi decent al oamenilor, în echilibrul vieţii de fiecare zi, în comportarea lor, în raporturile neamului nostru cu alte popoare, în idealul său etic, rostit atât de profund şi de sugestiv în proverbele sale”[9].

O clasificare completă şi complexă a proverbelor oferă Danilov[10]. Stabilind ca reper opoziţia semantică, cercetătorul stabileşte două tipologii principale ale proverbelor: proverbe *opozitive* şi *nonopozitive*. Proverbele opozitive se caracterizează prin opoziţia semantică, antonimică ale celor două componente ale unui proverb: expoziţia şi sentinţa. Din punct de vedere morfologic, proverbele opozitive se subclasifică în următoarele grupe:

1. Proverbe cu opoziţie antonimică verbală (*Cu un ochi râde şi cu altul plânge*, *Boala intră cu carul şi iese pe urechea acului*);
2. Proverbe cu opoziţie antonimică substantivală (*Adună la tinereţe ca să ai la bătrâneţe*, *Bogatul greşeşte şi săracul cere iertăciune*, *După râs vine şi plâns*);

[4] Iuliu A. Zanne, *Proverbele Românilor din România, Basarbia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia. Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte asemănate, idiotisme şi cimilituri*, prefaţă de G. Dem. Teodorescu, I-X, Bucureşti, 1895-1903.
[5] Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect – pincipii – metodă – categorii*, EA, Bucureşti, 1970, p. 279.
[6] Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1983, p. 26, apud Pavel Ruxăndoiu, *Proverbul, element de educaţie*, în *Educaţie şi limbaj*, 1972, p. 176.
[7] Constantin Negreanu, *op. Cit*, p. 9.
[8] *Ibidem*, p. 45.
[9] Ion Dodu Bălan, *Cartea înţelepciunii populare, Editura Minerva, Bucureşti, 1974*, p. XVII.
[10] Ilie Danilov, *Repere ale paremiologiei românești*, Editura Moldova, Iaşi, p 64-69.

3. Proverbe cu opoziție antonimică adjectivală (*Apele dulci fac râurile mari, Dulce la limbă, amar la inimă, Adunările cele rele strică deprinderile cele bune*);
4. Proverbe cu opoziție antonimică adverbială (*Anevoie se câștigă, lesne se cheltuiește, Găina care cântă seara, dimineața nu face ouă*).

Proverbele nonopozitive se sublasifică în proverbe cu structură complexă și proverbe cu structură simplă. Proverbele nonopozitive cu structură complexă pot fi:

- Comparative: *A nimerit-o ca Ieremia cu oiștea-n gard, Cum e turcul și pistolul, Vorba e de argint, iar tăcerea e de aur*;
- Consecutive: *A furgit de dracu și a dat peste tat-su, Bagi pe dracu în casă cu lăutari și nu-l poți scoate cu sute de arhierei*;
- Dialogate: „*Sărăcie, ce-ai cu mine?*”

În cadrul celeași clasificări, după „forma lor artistică și conținutul tematic”[11] se evidențiază două tipuri principale de proverbe: metaforice sau alegorice și nematofrice sau nealegorice. Proverbele nemetaforice se pot subdivide în:

1. Proverbe-sfaturi: *Altul să te laude, nu gura ta*, *Ce poți face azi nu lăsa pe mâine, Făgăduiește numai ce poți da, Când înflorește mărul atunci să începi a ara*.
2. Proverbe-reflecții: *Bătrânețele nu vin singure, ci cu multe nevoi, Astăzi ești, mâine nu mai ești, Doctorul cel mai bun e cumpătul.*
3. Proverbe-constatări. *Apa trece, pietrele rămân, Apele line sunt adânci, Așchia nu sare departe de trunci, Câinele care latră nu mușcă, Nu e pădure fără uscături.*
4. Proverbe-plângeri: *Lacrimile săracilor nu le poate usca nici vântul, Darul nu-i cu carul, Boii ară, caii mănâncă*.
5. Proverbe-ironii: *Bună ziua, căciulă, că stăpânul n-are gură, Casa cu multe gospodine rămâne nemăturată, Lenea doarme și sărăcia o apără de muște, Bate apa să aleagă unt*.
6. Proverbe caracterizatoare: *N-are urechi și umblă să-și cumpere cercei, Pică pară mălăiață în gura lui Nătăfleață, Nu-i nici câine, nici ogar*.
7. Proverbe-exemple: *După ce frângi carul, mulți se găsesc să-ți arate drumul bun, El îi dă călcâie să stea și iapa mai tare fugea*.

5. Concluzii

„Adevărate nestemate ale gândirii poporului”[12], structurile paremiologice românești condensează gândirea, judecata și simțirea poporului nostru, fiind oglindirea experienței, a spiritului, al cadrulului natural și al culturii, așa cum s-a dezvăluit în creionarea izvoarelor proverbelor românești. Mijloacele de realizare, particularitățile formale stipulate dezvăluie că în aceste maxime ale unui Creangă anonim pot rezida nu doar caracteristicile morale ale unui popor, ci și singularitatea și frumusețea limbii, iar diversitatea criteriilor de clasificare edifică bogăția și valoarea fondului paremiologic românesc. Indubitabil, în concisele noastre precizări nu am putut surprinde sau dezvolta toate aspectele paremiologiei românești, însă acestea constituie repere importante, ce marchează valoarea și plurivalența proverbelor românești.

Bibliografie

Bălan, Ion Dodu, *Cartea înțelepciunii populare,* Editura Minerva, București, 1974

Coșbuc, George, *Nașterea proverbelor,* în *Elementele literaturii populare*, Antologie, prefață și note I.Filipciuc, Editura Dacia, Cluj-Napoca

Danilov, *Repere ale paremiologiei românești*, Editura Moldova, Iași, 1997.

Hințescu, I.C., *Proverbele românilor*, Editura Facla, Timișoara, 1985.

[11] *Ibidem*, p. 66.
[12] Mihai Eminescu, *Cugetări*, ediție îngrijită de Marin Bucur, Agenția Litera, Chișinău, 1989, p. 8

Eminescu, Mihai, *Cugetări*, ediție îngrijită de Marin Bucur, Agenția Litera, Chișinău, 1989.

Negreanu, Constantin, *Structura proverbelor românești*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983.

Vrabie, Gheorghe, *Folclorul. Obiect – pincipii – metodă – categorii*, EA, București, 1970

Zanne, Iuliu A., *Proverbele Românilor din România, Basarbia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte asemănate, idiotisme și cimilituri*, prefață de G. Dem. Teodorescu, I-X, București, 1895-1903.

ASPECTS OF SOCIAL ORGANIZATION IN MADDADDAM AND THE HUNGER GAMES: FOOD AND SHELTER

Adelia Livia Catană
PhD, Military Technical Academy

Abstract: The purpose of this article is to offer a comparative analysis of the societies described by Margaret Atwood and Suzanne Collins in their recently published critical utopian trilogies – MaddAddam and The Hunger Games– focusing especially of two intriguing aspects: food and shelter. Both of them can be perceived as essential conditions of survival as well as social indicators being shaped by but also shaping people's motivation, personality and status.

Keywords: economic discrepancy, food, shelter, social hierarchies, social indicators

The critical utopian trilogies, *MaddAddam* by Margaret Atwood (2003, 2009, 2013) and *The Hunger Games* by Suzanne Collins (2008, 2009, 2013) open the way to an in depth exploration of two near future American societies and their basic aspects which shape and reshape people's personality, motivation and daily activity and which in turn, are also determined by individual choices and convictions as well as social status and financial resources. Two such aspects are food and shelter and this article focuses especially on them because they can simultaneously be perceived as essential conditions of survival and a good physical and psychological development but also as mutually connected indicators of the human life.

According to Abraham H Maslow, food and shelter represent two basic needs which can be positioned at the bottom of the pyramid (2). The first one is directly responsible of survival; total lack of food and hydration leading to death within a few days. The second one ensures the survival of an individual though it is more related to the idea of protection and comfort. Moreover, both food and shelter are influenced by society and recreate people's existence. In this sense, William Whit claims that food transforms "biological hunger into social indicators of status" (142) and functions as a mechanism which marks interpersonal and group relations as well as stratification and social class. Likewise, shelter is not far from this statement either, because the houses people live in, reflect their life style, preoccupations and believes and contour social stratification.

In *MaddAddam*, most people's diet, just like in contemporary American society, is based on fast food and genetically modified aliments which are created in the Compounds (the rich areas) and aggressively promoted by corporations. Cooking is considered old fashioned, time consuming, and an useless activity. Instead people microwave their meals, pour some hot water over their instant "noodle soup with vegetables [and] chicken flavor" or simply try some tube shrimp paste, tube cheese, ditto mayo and "crackers in a plastic snap-top" (Atwood, *OC* 270) . Likewise, they can order in fish sticks, ("20 per cent real fish"), WyzeBurgers, (made out of "meat cultured on stretchy racks"), or the usual pizza, fries and Coke (Atwood *YF* 214).

As natural calamities and diseases have destroyed agricultural areas and traditional farms, real meat is very expensive. New solutions had to be invented in order to feed the overgrowing population. Thus, in many cases, animal protein is replaced by soy. This explains why Jimmy and

Crake, Ren and others, usually have "giant soy-sausage dogs", "SoyOBoyburgers" or even "CrustaeSoy" (Atwood, *OC* 70). There are also "little plastic tubs of SoYummie Ice Cream, a HelthWyzer Own Brand, in chocolate soy, mango soy, and roasted dandelion green-tea soy" (Atwood, *OC* 171). Kids can also enjoy "a big slab of coconut-style layer cake" or "Three-Fruit Joltbars", with "the familiar taste of banana oil and sweetened varnish", giving them energy (Atwood, *OC* 70, 276). Obviously, everything is an unhealthy "reproduction" of the food products which used to exist years ago but consumers accept to eat them because they preserve old tastes. Food does not ensure only their survival but also offers them a psychological comfort; as if things have remained the same.

Transformations, however, do not stop here. Sandwiches and pies usually contain pork coming from the Pigoons (pigs with human DNA) raised by the OrganInc Farms. These creatures are used for organ harvesting but after they die, their carcasses enter public consumption. Likewise, ChickieNobs are made out of breast and drumsticks coming from tube fed, "bulblike" chickens invented at the Watson-Crick Institute (Atwood, *OC* 200). They look horrifying as they have no brains, eyes or beaks but a mouth where nutriments are dumped in. Such chickens need no growth hormones as they are genetically programed to develop faster and become chicken breasts in just two weeks. Most people eat them and even get accustomed to their tasteless, expressing no worry about the ways in which such meat is produced or what it could do to their own bodies.

Coffee is also affected. A HelthWyzer subsidiary develops a new bean which is resistant to weevils and can be grown on huge plantations and be automatically harvested. This discovery reduces the businesses in the field, condemns coffee collectors to extreme poverty, triggers riots and massacres. As in the case of the pork pies and ChickieNobs, clients accept to drink Happicuppa coffee or iced Happicuppuchinos, without showing any concern regarding their quality, the health complications they might cause or the socio-economic issues already created. In Atwood's trilogy as well as in real life, people seem heedless regarding the things they eat or drink. Although they are told about the ways in which certain food products are created and their consequences most of them continue to consume them.

Financial power and social stratification have, nevertheless, a significant impact on food consumption. Top people afford natural and sophisticated dishes. The lunch Crake and Jimmy have together at a five-star Rejoov restaurant exemplifies this every well. The former takes the kanga-lamb, ("a new Australian splice that combined the placid character and high-protein yield of the sheep with the kangaroo's resistance to disease and absence of methane-producing, ozone-destroying flatulence") while the latter orders the raisin stuffed capon (Atwood, *OC* 290). Accustomed with the flavour of the ChickieNobs, this dish had for Jimmy a wild taste. Likewise, the two of them have real oysters, and "real Japanese beef, rare as diamonds", costing a fortune and drink real Campari and real sodas or smoking cocktails (Atwood, *OC* 287). Rich gourmets can also have dinner at the Rarity, a restaurant specialized in serving endangered-species. This happens far from the public eyes and is especially reserved for key club members but made huge profits and as Toby knows "one bottle of tiger-bone wine alone was worth a neckful of diamonds" (Atwood *YF* 29).

Privileged students from Watson-Crick Institute are offered "real" food which tastes "fantastic" especially in comparison with that from Martha Graham Academy, which is "beige" and looks like "rakunk shit" (Atwood, *OC* 184). They eat real shrimps instead of the CrustaeSoy and real chicken, though Jimmy suspects them to be ChickieNobs. The cheese seems real though

it is actually a vegetable, and zucchinis are a newly created species. Chocolate, coffee and beer are also tasty and heavy and real.

Real food, lacking genetic mutations, hormones, preservatives and artificial flavours, is indeed something special and expensive. Ordinary Compounders can buy such products only on special occasions and such events create a lot of enthusiastic remarks. Jimmy remembers that at his father's wedding with Ramona, the bride announced that the cake was "All Real Ingredients" and that there were "Lots of cackling over the fresh eggs" (Atwood, *OC* 174). People are nostalgic about such ingredients and some voices would always say: "Remember hamburger chains, always real beef, remember hot-dog stands?" (Atwood, *OC* 61). Food preserves and reactivates their memories of a long gone world, of a better time.

Poor residents living in the Pleeblands are on the other hand, encouraged to consume fast-food and cheap bio-engineered products in large quantities. As long as they do not get sick fast, they are the perfect clients of the corporations which produce and aggressively promote such food. Most of the penniless Pleebs have really limited food choices and usually a SecretBurger, a Coke or a beer and a Joltbar save their day. SecretBurgers, however, compared to WyzeBurgers, represent the worst type of food someone could have. Their ingredients are shrouded in mystery and no one really knows or wants to know what animal protein is in them. Basically they can contain anything from "cat fur" or "a mouse tail" to a "human finger-nail" (Atwood *YF* 31). Atwood provides a sharp critique of the fast-food industry and the worldwide chains of restaurants such as McDonald's and KFC, but even more than that, she makes problems much more visible. Although it may seem hilarious that customers do find such things inside their burgers and news programs constantly talk about such incidents as well the danger caused by fast food.

Poverty is not an excuse for people to rely on fast food and other cheap low quality products. Atwood shows very clearly that in many cases, food is a matter of personal choice. Some people living in the rural areas, just like Toby and her parents would do some shooting and have some delicious deer or squirrel stew. Likewise, various vegetarian cults such as the God's Gardeners militate for a healthy diet and an environmental friendly life, planting fruit and vegetables on the rooftops of abandoned buildings and doing a lot of recycling. The members of this cult think that "meat of any kind was obscene" and that consuming it is like killing their Souls or eating their own relatives (this was not far from reality if we take into account SecretBurgers) (Atwood *YF* 60). In order to protect nature and their bodies from unhealthy food, Gardeners try to "spare [their] fellow Creatures" and avoid eating "anything with a face". Instead, their daily meals includ: beans and other vegetables from the Garden, lentil pancakes,"Pilar's Pickled Mushroom Medley", dry soybits or vegy patty, slices of soybread topped with the elderberries and the honey, considered to be a delicacy, (Atwood *YF* 87). Some of the gardeners also eat pigeon's eggs, though this is quite a controversial thing. Eggs are "potential Creatures, but they weren't Creatures yet: a nut was not a Tree" (Atwood *YF* 132). Due to this way of thinking Gardeners could eat them but them before "joining its protein to [theirs]", and thank mother pigeon for her gift (Atwood *YF* 132). As Gardeners prepare for the "waterless flood" (an apocalypse) they teach their children survival skills which include hunting and eating their pray (Atwood *YF* 4). Zeb shows them how to find "survival food in times of pressing need" and make them eat small chunks of meat during his Predator- Prey Relationship demonstrations, though this seems a repulsive thing to do for most of them (Atwood *YF* 123). In short, for Gardeners, food is not only endowed with a pseudo-religious significance but is valued for its role in survival. It does not have to be a product meant to feed people and maintain them alive so that they could

buy more products and maintain society functional but it has to ensure their life balance and help them evolve from a spiritual point of view. For them bodies and souls are connected and treating the first well, means saving the souls as well and vice-versa.

In *The Hunger Games*, privileged people enjoy a great variety of foods that they usually take for granted. Unlike Compounders who deeply appreciate and spend a lot of money on 'real' food (which have no mutations, preservatives or chemical flavours), or on rarities (meat coming from endangered species), Capitol people have the chance to eat natural delicious food all the time. Large menus including "a thick carrot soup, green salad, lamb chops and mashed potatoes, cheese and fruit, a chocolate cake" or "mushroom soup, bitter greens with tomatoes the size of peas, rare roast beef sliced as thin as paper, noodles in a green sauce, cheese served with sweet blue grapes" never seem to miss (Collins *HG* 42, 74). In the eyes of an impoverished girl who has starved for most of her life, such as Katniss, everything looks delightful and extravagant but also revolting. She cannot stop thinking that one meal like that "would keep my family going for a week" and that drinking a simple glass of orange juice, for instance, would be considered a great event by her family (Collins *HG* 53).

Capitol people do not have to work or make a special effort in order to get all this food. Cinna, for instance, just pushes a button on the side of the table and lunch comes up from the bottom of the table being automatically assembled. As usual this looks delightful and extremely tasty: "chicken and chunks of oranges cooked in a creamy sauce laid on a bed of pearly white grain, tiny green peas and onions, rolls shaped like flowers, and for dessert, a pudding the color of honey" (Collins *HG* 63).Yet, this makes Katniss realize how expensive and difficult to purchase all these things are. Back in the districts, such a meal requires days of hunting, gathering and trading, and its final result would be just "a poor substitution for the Capitol version" (Collins *HG* 63). Indeed, Capitol people can afford any gastronomic extravagance and unlike their counterparts from the Compounds, they do not eat all of these dishes behind closed doors. Instead they broadcast their lavish banquets and reveal their culinary frenzy in an ostentatiously way.

Everything you can think of, and things you have never dreamed of, lie in wait. Whole roasted cows and pigs and goats still turning on spits. Huge platters of fowl stuffed with savory fruits and nuts. Ocean creatures drizzled in sauces or begging to be dipped in spicy concoctions. Countless cheeses, breads, vegetables, sweets, waterfalls of wine, and streams of spirits that flicker with flames…[The] first table, … has twenty or so soups, … creamy pumpkin brew[s] sprinkled with slivered nuts and tiny black seeds… clear green broth[s] tasting like springtime, and … frothy pink soup[s] dotted with raspberries. (Collins CF 75)

In this case, food has nothing to do with the satisfaction of a basic need of survival or that of a personal pleasure. It becomes a symbol of power. Capitol residents have such abundant and exotic parties because they can simply afford them. Moreover, when they cannot eat anymore they apply an old Roman practice and drink a special liquid that causes them to vomit. Wasting food is also seen a sign of status power. Rich people do it because they can always afford buying or eating more. Such banquets make Capitol people seem a sort of god-like figures and give them a great advantage over the starving population from the districts; the later becoming more and more aware of their bitter situation.

Impoverished citizens such as those living in District 12 are usually deprived of food and subjected to famine. Starvation though it is never officially admitted, makes its victims every day: orphans or children from larger families, workers injured in the mine accidents, or helpless old people. As Katniss unveils: "you come upon them sitting motionless against a wall or lying in

the Meadow, you hear the wails from a house, and the Peacekeepers are called in to retrieve the body" (Collins *HG* 26).

Starvation comes as a great punishment, yet, even here, in the districts, people have a different position regarding food; a position which is always deeply influenced by the social status they have. The small merchant class that caters to officials and Peacekeepers, afford being a little choosier. The mayor usually buys strawberries (a delicatessen), the baker trades for squirrels while the Head Peacekeeper loves turkey and closes an eye when it comes to illegal hunting. As always, privileged categories can take advantage of their position and afford better food and conditions. On the other hand, the poor from Seam, such as Katniss and her friend Gale, have to risk their lives in order to bring food home. They cross the electrified wall and go hunting, fishing and gathering eatable roots and fruit in middle of the woods. This way they can make sure that their families will not suffer from hunger. Moreover, such people cannot afford being choosy or waste anything. Therefore, ingenious cooks such as Greasy Sae try to use all the ingredients they have in order to produce something eatable. A wild dog soup called beef or a "winter specialty" containing "mice meat, pig entrails, and tree bark" have long ceased disgusting people (Collins *HG* 43).

Social discrepancy regarding food is also exposed by the tesserae system. This requires poor children to subscribe their names in order to get "a meager year's supply of grain and oil" and consequently increase their chances to be selected for the annual Hunger Games, a horrifying reality show (Collins *HG* 11). As previously mentioned in subchapter six, those with a better financial situation are not forced to ask for extra tesserae and therefore their chances to participate in the Hunger Games are slim. In this case food or actually the lack of it becomes a means of exploitation and terror.

It is also important to underline that *MaddAddam* and *The Hunger Games* do not focus only on the way in which food is affected by class and economic power but also on the way in which it influences interpersonal relations. In this sense, those who are able to provide for their families feel superior and even patronize the members who depend on them. Adwood's trilogy depicts a dispute between a Compound husband and his wife which emphasizes this type of attitude. The man says that it is him who is paying and putting the food on the table and that the woman is "hardly in a position to take the high ground" and judge him (Atwood, *OC* 55). This type of attitude says a lot about traditional gender roles and the fact that as long as husbands act as providers and implicitly as the heads of the family, women have to obey them, having no authority. In Collis's novels, Katniss, however, acts very man-like, hunting and bringing fresh meat to her mother and sister. In a way she replaces her father but it is actually her skills and courage which help her become a provider for her family. This shows that the interaction between those who bring the food home and those who depend on them is not that much a gender issue but more a problem of power superiority.

Both *MaddAddam* and *The Hunger Games* prove that food satisfies not only a basic need of survival but also translates based on economic discrepancy, social hierarchies, and provider roles. They sound a warning signal regarding the danger of fast food, aliments with genetic mutations, preservatives and chemical flavours and food wasted underlying the fact privileged categories will always have better meals and conditions while the less fortunate ones will face worse problems and suffer from starvation. Food can be an illusory comfort, a recollection of a better time, a symbol of wealth and power while the lack of it can conduct to animalism, horror and death. Nevertheless, the trilogies also underline the fact that eating is a personal choice. Despite the aggressive promotion of fast food or the schizoid politics leading to famine, people

can still choose whether to obey or do everything possible to improve their food customs even it this means growing their own vegetables or going hunting. Keeping in mind Adam One's teachings that "hunger is a powerful reorganizer of the conscience", people should try to overcome their weaknesses, improve their diets and ensure their survival (Atwood *YF* 31).

Along with food, having a shelter represents another basic need which motivates people and influences their personality. A roof over their heads, a bed to sleep in, a place to take refuge in and consider it home offers people stability, and the chance to evolve and focus on other priorities. On the other hand, being homeless or a refugee cripples them from an emotional point of view, making them long for a place of their own.

The type of shelter, just like that of food is deeply influenced by the socio-economic status people have. As previously shown, privileged classes can have more and better conditions while the inferior ones have less or even nothing. This situation is also reflected in the way in which classes acknowledge and express their needs. The poor will be satisfied with less while the rich will always need more. *MaddAddam* and *The Hunger Games* explore people's need for a shelter and the ways in this influences their lives. The distorted societies they depict do not allow characters to own their houses, to keep them for the rest of their lives and to pass them to their children or to regard them as their homes. Thus, Compound and Capitol citizens are equal to those living in the plebeians or in the districts. Owning a house or anything else is just an illusion. Characters can lose everything at any time. They can be easily forced to move and readjust.

The Compounds and the Capitol are technologically advanced and luxurious. The residents of these cities enjoy a comfortable and extravagant life but everything around them is artificial and constraining. Compound houses are big, confortable and built in "fake" Georgian, Tudor, Italian Renaissance, or French provincial styles, with indoor or outdoor swimming pools, gyms, tennis courts. Inside, all furniture is usually referred to as "*reproduction*"; a word that Jimmy, the protagonist of *Oryx and Crake*, understood only later in his life (Atwood 24). Each item is just a replica of an original supposed to exist somewhere or that has once existed. Just like the food products Compound people eat, which are nothing more but artificial substitutes of some long gone aliments, the elements forming their private spaces are simple copies lacking inner value. Such reproductions are meant to preserve the illusion of stability, and convince enthusiastic Compounders that things are kept safe and unchanged. Eventually, everything turns out to be harmful and unreliable and people get depressed, alienated.

Corporations own everything and people are forced to move frequently depending on their working places. Jimmy and his family as well as many other Componders have to do this thing. When they stop representing any interest for their employers they lose their houses and income and are forced to change places. This is exactly what happens to Ren and her mother after Frank the head of the family is kidnapped and his formal corporation does not bother to pay for his redemption. In this case, Ren cannot afford finishing her studies at Martha Graham Academy and ends up working as a prostitute, while her mother, Lucerne, finds herself a nice old gentleman who can support her financially. Moreover, if Compounders rebel against the system and leak important information, they lose everything including their lives, becoming "cat food" or SecretBurgers (Atwood, *OC* 180).

The role of a shelter is not only to offer protection but also stability; to become a home. This may however be very problematic. Owning nothing and moving systematically, Compounders find it difficult to personalize an assigned house, to get attached to or invest it with emotional value. Jimmy remembers that when he was just a baby his mother made efforts to transform their Cape Cod house from one of the Modules into a nice home for their family. There

were personal objects all around the place, such as pictures of him, with dates and everything. Such attempts cease to take place after the family move into the Compounds and his mother finds everything around is artificial and depressing. Jimmy and his father try to stay as far away from their new house as possible. Just like Jimmy, Ren has to leave her early childhood home. In this case however, there is a small difference. Ren was born in the HelthWyzer Compound and forced by her mother to grow up in the Pleeblands among the God's Gardeners. Being very young she cannot really remember her life in the Compound but she imagines that her "real house" is back there, that her pink bedroom really belonged to her and that her parents' routine is what stability means (Atwood *YF* 63). Coming back to the HelthWyzer Compound she discovers that "nothing felt right" and that the house and everything around was "faux marble", and "reproduction antique furniture, and the carpets". In other words "none of it seemed real" (Atwood *YF* 207). Her father, Frank, keeps her room unchanged but she herself is not the same little girl anymore. Thus, furniture and curtains look shrunken and too young for her. The plush animals she used to play with have dead glass eyes (Atwood *YF* 207). Her old home is definitely not as she has expected it to be. The general atmosphere depresses her and makes her feel like a shadow.

Compound houses do not only feel strange but induce a feeling of estrangement as they are studded with microphones and visited by spies; the CorpSeCorps infiltrate themselves in these private spaces, making them dangerous and constraining. The purpose of a shelter is not only to satisfy a physiological need but also to offer protection and refuge; to be– as Bachelard puts it– a "shell" where the tenant can retreat (8). The place has to resonate with the tenant's personality. Otherwise he/she becomes vulnerable and depressed.

Unlike the Compounders, Pleebs own their homes but their documents value nothing. Toby, for instance, remembers her previous life in the semi-country where her parents had a white frame house with ten acres of trees around it, populated by squirrels, deer and the first green rabbits. Their life there was hard but definitely much more pleasant and the family had a special bond. However, as corporations extend their power and developers make pressures to buy the land, Toby's father is forced to give up their home and sell it for almost nothing. The loss of this place is a great blow for the whole family which slowly begins to crumble. This is a usual thing in the Pleeblands . Although they own their homes, people cannot quietly enjoy them and feel safe as they can easily lose them because of real estate interests, work shortage and bank debts as well as various natural calamities such as floods or droughts. From this perspective, all citizens, no matter whether they live in the Compounds or in the Pleeblands become very vulnerable.

In *The Hunger Games*, there is not too much information regarding the connection Capitol citizens have with their homes or the ways in which they satisfy their need for protection and stability. It is however implied that all these extravagant people can enjoy their magnificent buildings with plush furniture and all sort of sophisticated appliances, as long as they remain placid and obey their dictator. From this point of view Capitol people seem very similar to Compounders. It is curious, however, that even President Snow does not seem to own his luxurious mansion with a garden with white roses. Splendid in any aspect the gardens offer Snow the status of a god. Yet, he can live there and enjoy all wealth and glory as long as he is the state head of Panem. By the end of the trilogy the Presidential Palace becomes his prison as rebels invade and Alma Coin takes power.

At the opposite pole, in the districts, people face a similar situation because they can have a shelter over their heads only if the officials assign them one. According to the law, a newly wedded couple is usually given a place to stay and form a family. If one of them dies, as

happened to Katniss's father, the rest of the family can still keep the house. Children, on the other hand, cannot inherit the houses of their parents. If the members of the family rebel against the state they lose everything they including their lives. Likewise, their houses can be easily destroyed by the bombardiers of the Capitol. Old images of burned districts from the Dark Days enforce people's vulnerability.

It is important to underline that unlike previous categories who find it difficult to transform their houses into homes and get attached to them, people in the districts, such as Katniss, can do that. After winning the Hunger Games, Katniss's status changes. She is assigned a larger new house in the Victor's Village and moves there together with her family. However, she is the only one who goes back and continues to use the squat little place where she was raised. As she confesses:

To me, it's my real home. … I allow myself a few minutes to sit in the kitchen.… I mourn my old life here. We barely scraped by, but I knew where I fit in, I knew what my place was in the tightly interwoven fabric that was our life. I wish I could go back to it because, in retrospect, it seems so secure compared with now, when I am so rich and so famous and so hated by the authorities in the Capitol. (Collins *CF* 4)

Her childhood house is as Bachelard argues, her "first cosmos", her "group of organic habits"(viii). It is full of memories, objects that belonged to her beloved father, things that remind her of a less complicated stage of her life. Although life there was not easy as she was struggling to survive, and help her mother and little sister, this place offers her a sort of psychological comfort that she cannot retrieve in her new house despite of its "warm glow of life," lit windows, smoking chimneys and brightly coloured decorations (Collins *CF* 11). Though it is cold and empty now, Katniss still considers it her home and frequently goes back to in an attempt to rediscover herself, to recover from the traumatic events she had to go through during the Hunger Games, and to come to peace with her new condition. Her old home does not help her transcend to a state of reverie as Bachelard would say (11), but to regain her vital energy and reconnect to reality.

People's need for a shelter is translated in both trilogies as a need for security and stability. Having no place that they could really own, characters do not feel entirely fulfilled or comfortable. The houses privileged classes live in are glamorous but cannot be transformed into real homes and cannot offer the inner peace these people are looking for. They are artificial, fake and end up by constraining their tenants. The impoverished classes who are used to owning less have a stronger bond with the places they live in. Moreover if they get to keep them longer as it happens with Katniss, they can retreat within these spaces, find old memories, recover and reconstruct their personalities.

Along the novels written by Margaret Atwood and Suzanne Collins, readers are invited to meditate upon food and shelter and rediscover their important roles in human survival, physical and psychological as well as social development; roles which are so often taken for granted. The authors draw a warning signal regarding the artificiality of the contemporary society, making reference to fast-food, lab-created products or flavours, and architectural or furniture reproductions. Nowadays, more than never, people should become aware of the fact that food and shelter can reflect emotional involvement and provide memories, body and mental health and that the proper management of these elements relies of individual choices more than on economic or social status.

WORKS CITED

Primary Sources:

Atwood, Margaret. *MaddAddam*. London: Bloomsbury, 2013. Print.

…….. *Oryx and Crake*. London: Bloomsbury, 2003. Print.

…….... *The Year of the Flood: A Novel*. London: Bloomsbury, 2009. Print.

Collins, Suzanne. *Catching Fire*. New York: Scholastic, 2009. Print.

…….... *Mokingjay*. New York: Scholastic, 2010. Print.

…….... *The Hunger Games*. New York: Scholastic, 2008. Print.

Secondary Sources:

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*. M. Jolas, and John R. Stilgoe (eds). New York: Orion, 1994. Print.

Maslow, Abraham H. *Motivation and Personality*. New York: Harper & Row, 1970. Print.

Whit, William C. *Food and Society: A Sociological Approach.* Dix Hills, NY: General Hall, 1995. Print.

LE CHAMP SEMANTIQUE DU MOT *NOIR*

Adela Marinela Stancu
University of Craiova

*Abstract: Our study aims to present meanings of the word **black** as they appear in the specialized explanatory dictionaries. We have shown the extent to which this word has become known in the common language (idioms, phrases, proverbs) and the onomastics.*

Keywords: black, symbol, expression, locution, onomastics

Il est connu que *le noir* est la couleur la plus foncée, par opposition au *blanc* et aux autres couleurs, caractérisé par l'absence de couleur (ou par une couleur très sombre) ou bien par l'absence de lumière.

En français, l'adjectif *noir*, attesté pour la première fois en 1080, provient du latin *niger*.[1]

Symboliquement, le noir a plusieurs acceptions. En peinture, le *noir* est très difficile à atteindre, faisant d'elle une couleur peu présente au Moyen Age. A partir du XIVe siècle, à la suite de la commande de couleurs sages, les teinturiers feront des progrès dans la gamme des noirs. Couleur contraire du blanc, le noir est en fait son égal en valeur absolue, puisqu'il peut comme lui se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Le noir est lui aussi, au choix, l'absence ou la somme de toutes les couleurs.

Elle deviendra une couleur à la mode chez les ecclésiastiques, les princes, à la suite de la Réforme protestante, faisant la guerre aux couleurs vives. À partir du XIXe siècle, elle s'inscrira dans les uniformes de ceux qui font autorités: douaniers, magistrats, ecclésiastiques et pompiers. Elle se démocratise et perd une partie de sa symbolique lié au respect, à la tempérance, à l'humilité et à l'austérité.

Dans la symbolique occidentale, le noir est associé à la négation, au renoncement:

- la sobriété, l'élégance et le raffinement discrets, la richesse, le luxe, la noblesse (le smoking et autres tenues de cérémonie et objets de luxe; un étalon noir est l'emblème de la marque de voiture Ferrari);
- le mystère, les ténèbres, l'inconnu, ce qui est caché (par exemple, *le marché noir*) ou ce que l'on ne voit pas (*la matière noire*), l'occulte; la mort;
- l'autorité, la puissance, la dignité, le pouvoir, la menace, l'austérité (la robe de l'ecclésiastique, l'uniforme du policier, du SS, du surveillant, de l'avocat, du juge);
- la mort, le deuil, la tristesse, le désespoir, la peur, le mal, le néfaste. Parfois, il s'agit de l'obscurantisme comme dans l'expression *Grande noirceur*;
- la révolte, l'anarchie (*le drapeau noir* est le drapeau des pirates et des anarchistes).

En ésotérisme, la couleur noire est associée à des éléments supposés appartenir à l'autre côté du monde, en particulier les ténèbres: *la Lune noire* (Lilith), l'origine de cette symbolique

[1] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française (2008)*, Paris, Editions Robert, 2007; Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, 2007; Dubois, Jean, Mitterand, Henri, Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Editions Larousse, 2006.

réside dans le fait que le noir est la couleur de la nuit, de l'obscurité, du non-visible. Le noir représente aussi parfois le renouveau.

Dans l'Egypte antique, le noir avait une symbolique positive. En effet dans la langue des pharaons, le verbe «kem», qui est tiré du mot «noir», veut dire «mener à bien, s'élever à, accomplir, payer, compléter, servir à» mais aussi «être noir». Le mot «kem» veut dire aussi: «complet, parfait, obligation, devoir».

Le noir en étant la négation de toutes les couleurs, il représente, notamment en Occident, les sentiments de tristesse, de peur, de désespoir et de méchanceté, que l'on peut retrouver dans l'expression «avoir les idées noires». Le noir s'associe alors aux Péchés, aux épreuves, à la mort, au néant, au deuil et à l'abandon. Représenté par les tenues des prêtres et des religieuses, il fait également échos à l'autorité, à l'austérité et à la rigueur.

Le noir est en même temps la plus profonde de toutes les couleurs, c'est celle des fracs et redingotes des hommes du pouvoir. Le noir profond s'opposant à la blancheur des chemises marque la richesse et le sérieux incontestables.

Le noir est surtout pris sous sa symbolique négative et froide: il symbolise les ténèbres originelles et tout ce qui n'est pas différencié.

Placé sous le monde, le noir symbolise la passivité absolue, l'état de mort accomplie et invariante, entre le coucher et le lever du soleil. Le noir est un symbole de deuil plus dur que le blanc: le deuil blanc sous-tend une renaissance et donc un espoir, alors que le deuil noir ne sous-tend aucun espoir de retour sous quelque forme que ce soit (c'est le deuil de la mort définitive).

Le noir est la couleur de la condamnation, mais aussi celle du renoncement aux vanités de ce monde.

Le noir est aussi un symbole de repentir: se noircir le visage est un signe d'humilité pour demander le pardon pour ses erreurs. Le noir est également la couleur de la frustration de l'Éros, de la négation de la vie, et de la fatalité.

De façon générale le noir symbolise la materia prima, l'indifférenciation et le chaos originels, les eaux inférieures et la mort. C'est un puissant symbole d'obscurité et d'impureté, mais aussi un symbole de tout ce qui n'est pas encore manifesté, et donc de tout ce qui est virginal. Le noir est par excellence le symbole du chaos, du néant, des ténèbres, de la nuit, du mal, mais aussi de l'angoisse, de la tristesse, et de l'inconscient. Mais c'est aussi le symbole de la terre fertile, ainsi que de la terre qui accueille les défunts, leur permettant de renaître. En tant que symbole du néant et du chaos, le noir est aussi celui des ténèbres originelles qui précèdent toute manifestation quel que soit la religion.

Même si le noir est un symbole de mort, c'est aussi un espoir de renaissance. Le noir symbolise l'épreuve, c'est-à-dire la mort initiatique, qui une fois passée amène de nouveau à la lumière.

En mode, derrière la côté sombre, le noir offre également un autre visage, associé à l'élégance et à la simplicité. Peut-être justement, car le noir se veut dans un second temps une couleur neutre, qui n'exprime pas à proprement parler de sentiments passionnés. Il est vrai que le noir est la couleur sombre par excellence. Il se marie avec quasiment toutes les couleurs, et ne choquera que très peu, même lorsqu'il est employé à outrance. Le noir peut vite faire écho au vide et à la tristesse. Il est recommandé de toujours l'accompagner d'une couleur chaude ou d'une couleur pâle pour rehausser son style.

Du point de vue positif, le noir exprime l'élégance, la simplicité, la sobriété, la rigueur, le mystère.

En fonction du domaine employée, ce mot désigne plusieurs notions:

En optique, le noir absorbe toutes les longueurs d'onde et se caractérise donc par son absence apparente de couleur, à l'inverse du blanc qui s'obtient en renvoyant toutes les longueurs d'onde qu'il absorbe à parts égales.

En physique, *le corps noir* est „un modèle théorique imaginé par les physiciens pour ses propriétés simples et qui est supposé absorber tout un rayonnement reçu par sa surface, laquelle, par conséquence, ne diffuse ni ne réfléchit".

En astronomie, il y a le syntagme *un trou noir* qui représente „un objet extrêmement dense, au point que les rayons lumineux ne peuvent plus parvenir à un observateur lointain, du fait de la courbure de l'espace introduite par cet objet".[2]

Dans la médicine vétérinaire, on rencontre la dénomination *maladie noire* qui affecte les abeilles, en infectant notamment les cellules du ventricule et du système nerveux, étant connu aussi sous le nom de „mal de mai" ou „mal des forêts". Dans la médicine humaine, il y a toujours *le sang noir* qui représente „sang carboné ou caillé" et *le voile noir* «trouble de la vision observé chez les aviateurs pilotant des appareils rapides lors de virages serrés».

En botanique et en zoologie, le noir qualifie des animaux et des plantes caractérisés, pour tout ou partie, par leur couleur plus foncée que d'autres de la même espèce:

- en botanique: *champignon noir, chêne, hêtre, radis noir*;
- en zoologie: une espèce d'araignée appelée *la veuve noire, aigle, canard, chat, cheval, coccinelle, corbeau, cygne, limace, merle, milan, panthère, rat noir, taureau noir.*

En photographie, *la chambre noire* est „un instrument d'optique ou l'on ne laisse entrer les rayons lumineux que par une ouverture étroite".

Dans les arts, en parlant d'un tableau dont les couleurs ont noirci avec le temps, on a l'expression *pousser au noir* „noircir". *Le noir* représente aussi „la matière colorante servant à teindre en noir". Les noirs ont été les premiers pigments préparés par l'homme: à partir de bois carbonisé (*noir de charbon*), puis par combustion (*noir de carbone, noir de fumée*). Mélangé à un liant aqueux, les noirs de carbone et de fumée ont servi à fabriquer les premières encres d'écriture.

Dans l'art graphique, *le noir* représente „les parties d'objets ou des objets caractérisés par la couleur noire".

La couleur noire étant la plus consommée par l'homme pour l'écriture (*encre de Chine*), l'imprimerie, les photocopieuses, les imprimantes, la peinture, c'est probablement aussi la couleur pour laquelle il existe le plus grand nombre de procédés de production.

Le *roman noir*, la *série noire*, le *film noir*, sont des expressions pour désigner un genre d'histoire à caractère dramatique, pessimiste, tragique associé généralement à une intrigue policière ou à un suspense.

Par métonymie, le *cinéma noir* désigne un genre cinématographique indépendant, né aux États-Unis, où les acteurs sont majoritairement noirs.

Vêtements noirs et *maquillage noir* sont les signes distinctifs du mouvement gothique.

Ceinture noire: grade du judo et du karaté, correspondant au premier dan (10e niveau) et suivants. Elle suit la ceinture marron.

Le *ski*: en Europe, les pistes les plus difficiles sont représentées par des flèches noires.

On entend par *viande noire* la chair des chevreuils, daims, sangliers, cerfs et ours (on a aussi la viande rouge et la viande blanche), en générale, viande de gibier.

En musique, la *noire* représente une note musicale.

[2] *Trésor de la langue française*, (version électronique du *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de référence du XIXe et XXe siècle)

Le terme *boîte noire* peut renvoyer à:

- *boîte noire*, en aéronautique, désignant à la fois un enregistreur des données de vol et un enregistreur des conversations du cockpit;
- *boîte noire*, dans le domaine maritime et pour les automobilistes, désignant un enregistreur de données du voyage;
- *boîte noire*, la représentation d'un système sans considérer son fonctionnement interne (que ce soit un objet mécanique ou électronique, un organisme, une personne, un mode d'organisation sociale ou tout autre système)
- *boîte noire*, au théâtre, une salle vide et neutre, entièrement modulable au gré des artistes (emplacement du public, dispositif de la scène), par opposition par exemple à *une salle à l'italienne*;
- en programmation informatique et en génie logiciel, le *teste de la boîte noire* est utilisé pour tester un programme.

En ce qui concerne les pigments noirs, ils sont d'origines diverses. Chacun a une tendance plus ou moins prononcée (vers le bleu, le rouge, le vert etc.), qui se manifeste quand ils sont dilués. En peinture, *rabattre* un ton, c'est „lui ajouter un peu de noir".

Comme pigments naturels, on rencontre:

- *le noir de campêche* „un colorant végétal ou pigment laqué, extrait du bois de cœur de campêche"
- *le bitume* ou *gilsonite* „ un noir brun et chaud tiré d'un hydrocarbure. La migration du bitume dans l'huile liant de la peinture à l'huile pose des problèmes".

Comme pigments minéraux de synthèse, on en a:

- *noir de fumée* (carbone) „ le noir le plus noir, opaque et froid, extrait de la suie produite par la combustion incomplète de composés organiques"
- *noir de carbone* ou *noir de lampe* ou *noir d'acétylène* „un noir dense, légèrement bleuté, obtenu en collectant la suie issue d'un bec de gaz, d'une lampe à huile, d'une bougie, qui s'est déposée sur une surface froide"
- *noir de charbon* „obtenu par carbonisation de bois ou noyaux. Comprend: *noir de vigne*, *noir de pêche*, *noir de fusain*, *noir de sarment*, *noir de liège*, *noir de hêtre*. Il produit des noirs légèrement bleutés, moins denses que les noirs de fumée."
- *graphite* „un carbone cristallin pur de teinte gris foncé, utilisé dans les mines de crayon"
- *oxyde de fer noir* ou *noir de Mars* „équivalent synthétique de la magnétite, il produit des noirs fins, neutres et denses, plus intenses que les noirs de charbon", *noir spinelle* „mélange d'oxydes métalliques (cuivre, chrome, manganèse)"

Comme pigment synthétique d'origine animale, on a *noir d'ivoire* ou *noir d'os* „obtenu par calcination d'os durs (ivoire, bois de cerf, de rhinocéros). Aussi connu sous les noms de: *noir de velours*, *Elephantinum*, *noir animal*. Un noir brunâtre, plus chaud que les noirs de carbone et très docile en mélanges car peu colorant."

Comme pigment organique de synthèse:

- *noir d'aniline* „par oxydation d'un sel d'aniline, a été utilisé pour les encres d'imprimerie, sert pour les peintures d'instruments d'optique ou les laques noir profond des instruments de musique", *noir d'acétylène*, *noir de pérylène* „un noir verdâtre".

Le terme de *noir* désigne génériquement un groupe humain, caractérisé par une peau naturellement très pigmentée: *race noir, peuple noir, esclave noir*. Par extension, ce sont formés des syntagmes qui renvoient à cette race: *chanteuse noire, la musique noire, les quartiers noirs*

(de New York), *le continent noir* «l'Afrique», *le problème noir, l'âme noire, art noir, poésie noire*.

Comme terme historique, on en a:

- *le cabinet noir* „bureau du ministère de l'intérieur où sont envoyées les lettres de toute personne compromise ou réputée hostile au gouvernement. Le cabinet noir a fonctionné sous toutes les monarchies; supprimé à la Révolution de juillet 1830, il a été rétabli sous le second empire". Il a aussi le sens de «petite pièce mansardée, chambre de bonne»

- *les noirs* „s'est dit des membres du côté droit de l'assemblée constituante, pendant qu'elle siégeait au Manège: les membres du côté gauche ont été appelés les blancs. Les modérés étaient appelés *impartiaux noirs* ou *impartiaux blancs*, selon le côté vers lequel ils penchaient".

- *le parti noir* celui des députés de l'Assemblée constituante qui siégeaient plus à droite que les monarchistes, et qui arboraient en 1789 une cocarde noire, *les blousons noires, les chemises noires* (celles de fascistes).

En agriculture, on rencontre *le noir de céréales* „maladie des céréales et spécialement du froment, produite par un champignon".

Dans la catégorie des jeux, aux échecs et aux dames, les noirs désignent les pièces noires et sont opposées aux blancs; à la roulette les 18 numéros noirs (par opposition aux 18 numéros rouges), aux cartes les noires sont les piques et les trèfles (par opposition aux cœurs et carreaux qui sont rouges), au jeu de go (jeu d'origine chinoise opposant deux adversaires qui placent à tour de rôle des pierres noires (kuro) et blanches (shiro) sur un tablier).

Nous porterons une discussion sur les sens du mot *noir*, tel qu'il apparaît dans des locutions et des expressions figées.[3]

Dans le domaine alimentaire, avec le sens de plus sombre, foncé:

- *pain noir* (par opposition à *pain blanc*)
- *raisin noir* (par opposition à *raisin blanc*)
- *beurre noir* «beurre fondu et foncé à la chaleur»
- *café noir* (par opposition *au café au lait, café crème*)
- *poivre noir* (par opposition à *poivre blanc, gris ou rouge*)

Le mot *noir* entre aussi dans la formation de plusieurs locutions:

1) locutions nominales:

● *blouson noir* «sous-culture des années 50 liée au rock'n'roll»

chat noir «se dit de quelqu'un qui n'a pas de chance, qui a la poisse»

code noir «ensemble des textes juridiques régissant la vie des esclaves noirs dans le royaume de France»

colère noire «forte colère, grand ressentiment»

comédie noire «comédie qui rit d'évènements macabres»

(vieilli) *habit noir* «vêtement habillé, tenue de cérémonie»

lunettes noires «des lunettes à lentilles colorées»

[3] Notre corpus a été extrait du dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008*, Paris, Edition Le Robert, 2008 et il a été enrichi avec les explications trouvés dans les autres dictionnaires consultés: *Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles, sixième édition, publiée en 1835, tome I (version électronique) http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433075917496;view=1up;seq=21, Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Ed. Larousse, 2006, Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Edition Le Robert, *Le Robert de Poche 2009*, Paris, Edition Le Robert, *Trésor de la langue française informatisée* (version électronique du *Trésor de la Langue Française* (dictionnaire de référence des XIXe et XXe siècles) www.atilf.atilf.fr

marée noire «une catastrophe industrielle et écologique se traduisant par l'écoulement en zone côtière d'une nappe d'hydrocarbures»

or noir «pétrole et richesse qui en déroule»

page noire «mauvais moment»

pierre noire «à la Mecque, pierre en basalte ou en lave qui fut apportée à Abraham par Gabriel»

le pot au noir «une situation instable et dangereuse»

regard noir «vision furieuse»

(caractérisé par l'absence de lumière, plongé dans l'obscurité) *rues étroites et noires; pièce, entrée noire*

savon noir «est un savon plus ou moins mou au toucher, de teinte plus ou moins foncée et peu attirante (brunâtre, verdâtre, grisâtre, noirâtre) sans coloration»

temps noir «un temps très couvert»

terres noires, sols noirs «terme général et imprécis désignant des sols de couleur noire, en général»

Vierge noire «se dit de certaines statues anciennes de la Vierge, généralement sculptées dans le bois et qui sont de couleur très sombre»

[*par méton.*] *silence noir* «silence qui règne dans un lieu sombre ou sous un ciel couvert»

vent noir (région.) «vent du nord, vent glacial qui règne par temps couvert»

● rendu foncé par:

- une meurtrissure «avoir le dos et les bras noirs»
- la saleté, la poussière, la pollution: *façade, maison noire; mains noires; être noir de suie*
- [en parlant d'une personne] *des ouvriers noirs de charbon*
- les rayons du soleil «basané, bronzé, hâlé»

● (au fig.)

- qui inspire de l'inquiétude, de la mélancolie; qui est terrifiant: *noirs pressentiments; noires pensées; pessimisme noir.*
- *série noire* «suite d'événements malheureux»
- *série à la noire* (rare)
- [en parlant du moment où des événements fâcheux ont lieu] *aux jours noirs de l'été 40*
- *œil, regard noir* «regard irrité et menaçant»

● qui est répréhensible, immoral ou illégal:

argent noir – travail au noir

bande noire «association de spéculateurs, d'hommes d'affaires qui s'entendent pour acheter à bas prix des propriétés, des objets mis en vente, qu'ils revendent ensuite à profits communs très élevés»

caisse noire «fonds qui échappent à la comptabilité légale»

huile noire «désigne une huile qui est utilisée comme seul liant pour la peinture à huile»

langue noire «langue inventee par John Ronald Reuel Tolkien, l'auteur du roman *Le Seigneur des anneaux*»

liste noire «liste des suspects, des exclus»

magie noire «une magie cérémonielle, avec invocation des esprits et des démons, utilisée à but égoïste ou nuire a quelqu'un»

marché noir «c'est un marché clandestine qui se déroule plutôt le soir ou la nuit»

messe noire «cérémonie de sorcellerie, parodie du saint sacrifice»

travail, salaire noir «clandestin, en dehors de la légalité»

au noir «non déclaré»

● qui transgresse toute norme; qui atteint un état extrême: *une misère noire, une douleur noire*

● *La Peste noire* «épidémie qui a ravagé l'Europe au XIVe siècle»

Le syntagme *point noir* signifie «petit nuage noir qui annonce l'orage», au sens figuré, il a le sens de «menace d'échec, de trouble, de Malheur». Comme néologisme, signifie «sur une route: croisement, virage très dangereux».

b) locutions verbales:

avoir du noir sur la joue «être sali de noir»

avoir un œil au beurre noir «avoir un cocard»

dire tantôt blanc et tantôt noir «changer sans cesse d'opinion, dire une chose et son contraire»

être au noir «expression de marine signifiant pour un navire pétrolier qu'il transporte des produits noirs [les produits pétroliers les plus denses]»

être barbouillé de noir «

être la bête noir de quelqu'un «être détesté par une personne»

être noir de colère «être dans une colère extrême»

[en parlant d'un lieu] *être noir de monde* «être envahi par la foule»

être noir de rire «être ivre de rire»

(*pop.*) *être noir* «être ivre»

faire noir comme dans un four «

(fig.) *faire un tableau noir de la situation* «présenter une situation comme mauvaise»

(rare) *marquer un jour d'une pierre noire* «se souvenir d'un jour pendant longtemps pour une raison malheureuse»

mettre les choses noir sur blanc, mettre du noir sur du blanc «par écrit»

(*fam., vieilli*) *mettre dans le noir* «réussir», synonyme de *mettre dans le mille*; le syntagme a aussi le sens de «film, photo en noir et blanc»

passer, aller du blanc au noir «passer d'une opinion à l'opinion contraire, passer d'une extrémité à l'autre»

se mettre du noir aux yeux «faire le maquillage»

(fig., au sens d'immoral) *rendre noir* «diffamer, faire passer quelqu'un pour méchant, pour criminel»

tirer sur le noir «sembler noir»

voir les choses tout en noir «considérer les choses sous leurs aspects les plus sombres»

- suggérant la tristesse, la mélancolie, l'inquiétude:

broyer du noir «se livrer à des pensées sombres, mélancoliques»

(pop.*) être dans son noir* «être taciturne, ... dans son jour de mauvaise humeur»

faire du marché noir «vendre clandestinement des marchandises rares ou illicites»

pousser au noir «noircir une situation, en exagérer les aspects négatifs»

- suggérant l'idée d'illégalité, de normes transgressées:

(fam.) *travailler au noir* «travailler illégal»

- suggérant l'incompréhension:

être dans le noir, être dans le noir le plus complet «être dans l'incertitude, dans la confusion, dans le brouillard; ne plus s'y retrouver»

Comme résultat d'une longue expérience, nombreuses expressions ont devenu des proverbes qui, métaphoriquement, nous offrent des conseils, contenant une morale. Les proverbes tirent leur origine de l'observation du monde sensible et de l'expérience humaine. Le mot *noir* entre dans la formation de nombreux proverbes ou expressions:

A barbe rousse et noirs cheveux ne te fie si tu ne veux.

A gorge blanche et grasse, le noir n'a point mauvaise grâce.

Aux yeux glauques ne t'y fie pas, les yeux bleus de toi je me moque, les yeux noirs suis-moi si tu veux, les yeux mordores amoureux.

Barbe rouge et cheveux noirs, qui le tuerait ne ferait que son devoir.

Barbe rousse, noir de chevelure, est réputée faux par nature.

Blanc comme chiffon, noir comme souris.

Blanchir paroi noir.

C'est des enfants au diable, il a le cul noir.

Chacun a sa miche de pain noir à manger.

Cheveux noir, tigre.

D'un œuf blanc, il peut sortir un poussin noir.

Il faut de tout pour faire un monde, des noirs et des roux, des blonds et des mélanges.

Il n'est pas si diable qu'il est noir.

La calomnie est comme le charbon, si elle ne peut pas brûler, elle vous fait noire.

La poule noire pont bien un œuf blanc, et la vache blanche vêle bien un veau noir.

Le blanc et le noir, ont fait vanisé richesse avoir.

Le ciel te garde des catarrhes qui dans l'hiver sont extraordinaires de l'âne à poil, roux des jambes tors et de l'œil noir.

Le diable des Noirs est blanc.

Le diable n'est pas aussi noir qu'il en a l'air.

Le poivre est noir, et chacun en veut avoir.

Le raisin noir est aussi bon que le blanc.

Les chats font les chats, si ce n'est des gris, c'est des noirs.

Les chiens blancs deviennent enragés tout aussi bien que les noirs.

Les plus taints sont les plus noirs.

Marcou noir sans un poil blanc, c'est le diable miaulant.

Menton noir poilu bel âge, menton blanc poilu dernier âge.

Noir terrien porte grain et bien, et le blanc ne porte rien.

Œil bleu pâle ne t'y fies pas, œil bleu je me moque de toi, œil noir tu peux me suivre, œil rouge amoureux.

Œil noir, œil de tigre.

On ne voit, cygne noir, nulle neige noire nul lait noir, nul blanc corbeau, nul sang blanc, nulle puce blanche, nul feu froid le soleil n'est obscur, ciel immobile on ne connaît.

Pour être bien vêtu, il faut trois noirs neuf net.

Qu'il soit noir, qu'il soit blanc, chaque chèvre aime son petit.

Quant au portage du drap plus noir, que meure, hypocrisie en a taille l'habit, dessous lequel tel pour sa mère pleure.

Qui tout mange du soir, lendemain ronge son pain noir.

Roux français, noir anglais et normand de toute taille ne t'y fie si tu es sage.

Sur Dieu n'y a aucun seigneur, sur toute couleur, le noir est le meilleur.

Un chat noir porte bonheur.

Yeux noirs vont en enfer, yeux gris au paradis, yeux bleus au ciel.

En anthroponymie, Morlet[4] enregistre comme noms de famille les formes *Noirat* (Savoie), *Noiré*, *Noiret*, avec la variante *Noirez* (en Nord), les diminutifs *Noiretat, Noirtin*, formes contractées de *Noiretat*, *Noiretin*; *Noirel*, forme vocalique *Noireau*, formes altérées *Noireault, Noireaut, Noireaux, Noiron, Noiroud, Noirot, Noirault*, le péjoratif *Noirard*. Par comparaison, on en a le nom de baptême *Noirabel* (Drômois), *Noirclair, Noirclère, Noirclaude, Noirjean* (Moselle), comme sobriquet *Noirhomme*, *Noirbusson, Noircarme* (*carme*, forme normande et picarde de *charme*), *Noirfalise* (variante régionale de *falaise*), *Noirmont*. Toujours Morlet[5] retrouve la racine *noir* dans les noms de localité *Noirabèze* (Cantal) (comme variante de *Noirevèze*), *Noiray* (Bourgogne, Savoie), avec la variante *Noirey* (nom de lieu en Isère).

Dauzat trouve les mêmes noms de famille, en plus y ajoutant *Néraud, Néret, Nérat*, *Noiret*, *Noirez* (Nord, Nord-Est), *Noiron, Noirot, Noirtin* (contraction de *Noiretin*), *Noirclerc* (Est ou Nord).[6]

Comme nom de montagne on en a la *Montagne Noire*[7], *Noircourt* (Aisne), *Noirfontaine* (Doubs), *Noirémont* (Oise), *Noirétable* (Loire), *Noirmoutier* (Vendée), *Noiron*, *Noirpalu* (Manche), *Noirterre* (Sèvres), *Noirval* (Ardennes)[8].

En ce qui concerne le champ sémantique de ce mot on peut dire qu'il est très productif, rencontrant à travers notre étude nombreuses expressions, locutions et proverbes. On peut remarquer qu'en onomastique l'adjectif *noir* est assez productif comme dans la langue commune.

Bibliographie

Barré, Louis, Landois, M. Narcisse, *Complètement du Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles, 1839 (édition en ligne)

Dauzat, Albert, *Les noms de lieux: origine et évolution, villes et villages, pays, cours d'eau, montagnes, lieux-dits*, Paris, Editions Librairie Delagrave, 1926

Dauzat, Albert, Rostaing, Ch., *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Editions Larousse, 1963

Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Editions Larousse, 1994

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, 1835 (édition en ligne)

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008, Paris, Editions Robert, 2007

Montreynaud, Florence, Pierron, Agnès, Suzzoni, François, *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Editions Robert, 2006

Morlet, Marie-Thérèse, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, Editions Perrin, 1991

Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, 2006

Rat, Maurice, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Editions Larousse, 1957

[4] Marie-Thérèse Morlet, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, Editions Perrin, 1991, p. 731.
[5] Idem, p. 732.
[6] A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Editions Larousse, 1994, p. 452.
[7] Dauzat, Albert, *Les noms de lieux: origine et évolution, villes et villages, pays, cours d'eau, montagnes, lieux-dits*, Paris, Editions Librairie Delagrave, 1926, p. 194.
[8] Dauzat, Albert, Rostaing, Ch., *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Editions Larousse, 1963, p. 499.

Trésor de la langue française informatisée, (version électronique du *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de référence du XIXe et XXe siècle)

AGATHA CHRISTIE OU L'APOTHEOSE DE LA MORT

Speranța Doboș
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : Agatha Christie is considered to be the greatest and the most popular crime fiction writer. Commentators appreciated her technical qualities, considering that she succeeded in creating, through repetitive patterns, resembling to a formula, a world of anxiety. Even though some critics considered she inspired her main themes from adventure novels, other consider that Agatha Christie has made of mystery a puzzle-story and that she was the first mystery writer to create a pattern which can always regenerate.

Keywords: detective fiction, crime fiction, mystery novel, adventure novel, murder

Les années 1920-1930 sont dominées, en matière de roman policier, par Agatha Christie, appelée parfois « *Maîtresse du Mystère* »[1], parfois la « *Reine du Crime* »[2], même si, comme affirme Jean Bourdier, « *il serait, bien sûr, difficile et un peu ridicule d'affirmer qu'Agatha Christie est un grand écrivain. Mais il serait tout aussi vain de nier qu'elle fut et demeure un écrivain unique en son genre. On l'appelait " la Grande Dame du Crime ", et jamais surnom ne fut aussi mérité. Jamais ne fut plus difficile à usurper ou simplement à reprendre* »[3].

E.C. Bentley la considère « *le deuxième représentant de la nouvelle vague d'auteurs policiers* »[4] et elle eut un grand succès démontrant que « *la nouvelle policière pouvait se transformer en courts romans – tous ses romans sont courts – forme sous laquelle il a connu une fortune particulière* »[5]. Elle a eu une carrière de plus de cinquante ans et pendant deux décennies, de 1920 à 1940, elle a écrit vingt-six romans policiers. Jean Bourdier la considère tout à fait différente d'autres auteurs du genre : « […] *ce qui fait la différence entre dame Agatha et toutes ses concurrentes présomptives, ce n'est pas seulement sa diabolique imagination criminelle, ce n'est pas seulement la subtilité de ses machinations romanesques, ce n'est pas seulement la qualité de la plupart de ses énigmes, c'est aussi et surtout un ton, le "ton Christie ", qui brave l'analyse et défie la reproduction* »[6].

Bourdier essaie à faire une distinction entre la femme et la romancière Agatha Christie : « *D'abord, elle est anglaise. Ostensiblement, fièrement et totalement anglaise – par les chapeaux, par les maisons, par les principes et par les préjugés. Son chauvinisme fait d'ailleurs plus que de confiner à la xénophobie ; pour elle, il est incontestable que la négritude commence à Calais. En laissant même de côté un soupçon d'antisémitisme à peine voilé, il est évident qu'à ses yeux les étrangers sont bien sympathiques, parfois amusants, mais toujours un peu suspects. […] Agatha Christie ne se cache pas de préférer l'Anglo-Saxon tout en tweed, sportif et fumeur de pipe, qu'il*

[1] Panek, LeRoy Lad, "*British Mystery. Histoire du roman policier classique anglais*", traduit de l'anglais par Gérard Coisne, Encrage Édition, Amiens, 1990, p.45.
[2] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.45.
[3] Bourdier, Jean, *Histoire du roman policier*, Edition de Fallois, Paris, 1996, p.107.
[4] E.C. Bentley apud Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.45.
[5] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.45.
[6] Bourdier, Jean, op.cit., p.107.

soit mûr et silencieusement sûr de lui comme le colonel Race, ou franc, jovial et un peu pataud comme Tommy Beresford

La popularité d'Agatha Christie représente cependant un mystère, car, selon l'opinion de LeRoy Lad Panek, « *ses romans ne possèdent en effet aucune qualité stylistique particulière, […], ses personnages sont insipides ou superficiels, le décor et l'atmosphère ne sont la plupart du temps qu'à peine esquissés et les considérations morales ou sociales développées sont des plus banales* »[7]. Pourtant, elle a tant de lecteurs et quatre de ces romans, « *Le Meurtre de Roger Ackroyd* », « *Dix petits nègres* », « *La Maison du péril* » et « *Un Meurtre est-il facile ?* », ont été vendus en tirage de plus d'un million d'exemplaires aux États-Unis.

Entre 1920-1930, Agatha Christie a écrit neuf romans policiers dont quatre peuvent être appelés des romans policiers « *classiques* »[8] : « *The Mysterious Affair at Styles* » (*La Mystérieuse affaire de Styles)* - (1920), « *Murder on the Links* » (*Le Crime du golf)* - (1923), « *The Murder of Roger Ackroyd* » (*Le Meurtre de Roger Ackroyd)* - (1926) et « *The Mystery of the Blue Train* » (*Le Train Bleu)* - (1928). Dans tous ces quatre romans l'enquête est menée par Hercule Poirot qui continue à apparaître en trente-cinq romans écrits dans la période 1920 - 1975. « *À travers Poirot, Agatha Christie laisse entendre que, puisque la mode semble être maintenant aux intrigues policières comportant des indices, elle est parfaitement capable d'inventer semblables histoires, des histories tout au moins qui s'en rapprochent beaucoup* »[9].

Poirot est présent dans tous les points chauds du monde : en Iraq dans « *Meurtre en Mésopotamie* », en Egypte, lors d'une croisière, dans « *Mort sur le Nil* », il s'embarque dans le train Orient Express dans « *Crime de l'Orient-Express* », ou il arrive par hasard dans le village de Styles dans « *La Mystérieuse Affaire de Styles* ». »[10]. L'exotisme, la bizarrerie de Poirot vient du chauvinisme d'Agatha Christie, affirme Bourdier : « *Certes, Hercule Poirot est belge – encore que la bonne Agatha lui ait donné toutes les caractéristiques d'un Français vu par un insulaire particulièrement chauvin et borné mais, […] il a précisément été conçu au départ comme une caricature " exotique ", combinant le ridicule volontaire à celui involontaire, occasionné par une connaissance étonnamment superficielle des mœurs continentales* »[11].

LeRoy Lad Panek remarque le fait qu'Agatha Christie a toujours eu l'habitude de semer dans ses romans beaucoup de crimes secondaires et des travestissements, procédés considérés par LeRoy Lad Panek comme essentiel pour le roman d'aventures, car il considère que les romans d'Agatha Christie sont influencés par les règles des romans d'aventures écrits au début de sa carrière : « *Ces romans ayant été le laboratoire dans lequel Agatha Christie a éprouvé et testé quelques-uns des procédés qui deviendront les constantes de ses romans policiers, il convient de ne pas les considérer comme de simples œuvres de jeunesse mais de se demander si les mêmes éléments romanesques ne se retrouveraient pas dans son œuvre policière. De même qu'Agatha Christie a écrit de nombreux romans qui parodient ouvertement la littérature populaire de son temps, il faut se demander si la parodie et le burlesque ne seraient pas également présents dans ses romans policiers. La réponse est évidente : manifestement ses premiers "romans d'aventures policières" contiennent en germe les grands romans policiers des années 1930* »[12].

Panek veut démontrer que les romans policiers d'Agatha Christie écrits au début de sa carrière, sont, au fait, des romans d'aventures et il se propose d'examiner une série d'éléments

[7] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.45.
[8] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.46.
[9] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.55.
[10] Bourdier, Jean, op.cit., p.107-108.
[11] Bourdier, Jean, op.cit., p.108.
[12] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.50.

qui sont indispensables dans les romans d'aventures. D'ailleurs il cite l'opinion des biographes officiers d'Agatha Christie qui affirment que jusqu'en 1930 « *date de "L'Affaire Prothero" (Murder at the Vicarage)*»[13] elle a cherché sa voie littéraire se consacrant, finalement, « *définitivement au roman policier traditionnel* »[14]. Panek cite l'opinion de Jacques Barzun qui note que « *"L'Affaire Prothero" (Murder at the Vicarage) marque un tournant dans la carrière d'Agatha Christie : désormais Poirot et les purs récits d'enquêtes vont dominer et remplacer progressivement les romans d'aventures et les romans de mystère* »[15]. Panek se demande *«Comment démontrer que les romans des années 1930, apparemment des respectables romans policiers, ne sont en réalité que des romans d'aventures déguisés ? Tout d'abord, en examinant ce qu'est censé être le roman policier et ce qu'il est censé provoquer dans l'esprit du lecteur. Comme d'autres auteurs, Agatha Christie a inclus dans ses romans de nombreux personnages eux-mêmes auteurs ou amateurs de romans policiers* »[16]. Daniel Clancy et Ariadne Oliver sont deux auteurs de romans policiers qui apparaissent dans les romans d'Agatha Christie. Daniel Clancy apparaît dans le roman « *La Mort dans les nuages »* et il est l'auteur du roman « *The Clue of the Scarlet Pedal* », traduit en français sous le titre de « *L'énigme du pétale écarlate* »[17] ; son héros est le detective Wilbraham Rice. Par l'intermédiaire des personnages de Daniel Clancy et d'Ariadne Oliver, Agatha Christie se lance dans des réflexions narratologiques concernant la structure et la construction du roman policier, ainsi que les thématiques préférées de la fiction policière. Voilà les propos d'Agatha Christie cités par Panek : « *Il ne faut pas trop verser dans le sensationnel […] surtout si vous utilisez le poison dont les Indiens d'Amérique du Sud enduisent leurs flèches. Ce n'est que du venin du serpent, je sais, mais le principe est le même. Après tout, qui s'attendrait à ce qu'un roman policier se déroule comme dans la vie réelle ? Regardez les articles des journaux : de la boue, rien que de la fange* »[18].

Dans « *La mort dans les nuages* », son personnage, Mr. Clancy, affirme : « *On n'est jamais trop sensationnel, affirma Mr. Clancy. Surtout lorsqu'on a affaire aux flèches empoisonnées des Indiens d'Amazonie. Je sais bien qu'il s'agissait en réalité de venin de serpent, mais le principe est le même. Après tout, on ne demande pas à un roman policier d'imiter la vie. Regardez les faits divers, c'est ennuyeux comme la pluie »*[19].

Christie met en discussion la vraisemblance du roman policier et la liaison entre le fait divers et le roman policier, en affirmant que le roman policier s'inspire des faits divers. Autres éléments que Daniel Clancy considère importants dans un roman policier est l'humour et l'action *« pour récompenser le lecteur de ses efforts* »[20].

Ariadne Oliver est l'autre auteur de romans policiers qui apparaît dans les romans d'Agatha Christie. Le premier roman où elle est mentionnée est « *Cartes sur table »* (1936) ; elle avait déjà écrit trente-deux romans policiers parmi lesquels « *La mort dans l'égout* », *« Le Crime du lotus* », « *Le Mystère de la tache de cire* » - roman lu par Poirot aussi, « *Le Cadavre dans la bibliothèque* » - titre que même Agatha Christie va utiliser pour un de ses romans écrit en 1942. Ariadne Oliver a un detective préféré qui apparait dans ses romans, un detective finlandais appelé

[13] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.46.
[14] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.46.
[15] Jacques Barzun & Wendell Taylor, *A Catalogue of Crime*, New York, Harper & Row, 1971, p. 119 apud Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.46.
[16] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.50-51.
[17] Christie, Agatha, « *La Mort dans les nuages »*, traduction nouvelle par Alexis Champon, Livre de Poche, Librairies des Champs Elysées, Paris, 1992, p. 143
[18] Agatha Christie, *« La Mort dans les nuages* », apud Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.51.
[19] Christie, Agatha, op.cit., p. 140.
[20] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.51.

Sven Hjerson. Comme Daniel Clancy, Ariadne Oliver est la porte-parole d'Agatha Christie en ce qui concerne « *la nature du roman policier* »[21] :

« - *Les femmes possèdent un esprit plus inventif, déclara Mme Oliver. Ainsi, moi, je ne commettrais jamais deux fois le même crime.*

- *Et dans vos livres, répétez-vous deux fois la même intrigue ? demanda Battle.*

- *"Le crime du lotus", "Le mystère de la tache de cire ", murmura discrètement Poirot*

- *Vous êtes un très fin observateur, monsieur Poirot. Certes, l'intrigue est exactement semblable dans les deux ouvrages, mais vous êtes le seul à l'avoir remarqué* »[22].

Le fragment où Ariadne Oliver décrit la technique de construction du roman policier est repris par LeRoy Lad Panek dans une autre version du roman « *Cartes sur table* » : *« Il importe qu'il y ait abondance de cadavres ! Si l'histoire languit, un peu de sang lui redonnera de l'intérêt. Quelqu'un va-t-il révéler un important secret ? Je fais taire ce bavard en le supprimant aussitôt ! L'opération se passe toujours sans douleur. Je m'en sers dans tous mes romans, en variant un peu les détails, bien entendu. Les lecteurs raffolent de poisons qui ne laissent pas de traces, d'inspecteurs de police stupides, de jeunes filles ficelées dans des caves envahies par l'eau et les émanations des égouts […] et de héros capables de venir indifféremment à bout de trois à sept hommes de main.»*[23].

Toujours par l'intermédiaire d'Ariadne Oliver, Agatha Christie fait quelques réflexions sur la réception du roman policier, les Finlandais en étant « *friands* » - ce qui signifie que le roman policier était à l'époque traduit en Finlande - tandis qu'en Roumanie et en Bulgarie, il n'y a pas de lecteurs de ce type de romans. Elle n'en connaît pas les raisons du manque de la lecture, soit il s'agit du fait que le roman policier n'était pas traduit en roumain ou en bulgare à cette époque-là, soit que les masses n'avaient pas accès à l'éducation pour savoir lire et écrire. « *En Finlande, les lecteurs semblent friands de romans policiers. Ce goût est dû sans doute aux longs hivers sans soleil. En Bulgarie et en Roumanie, je crois que personne ne lit.»*[24].

En ce qui concerne la lecture du roman policier, elle permet l'évasion du quotidien, elle nous fournit le frisson du mystère et de l'aventure, même si le roman policier n'est pas un stimulant de l'esprit : « *Pour un esprit nourri de " La Troisième tache de sang ", " L'Affaire de l'archiduc assassiné "et "Le Mystère de la dague florentine ", le "Halifax " de Mrs. Mulock Craik paraît bien fade* »[25]. Les auteurs de romans populaires répondent aux exigences du public lecteur, écrivant dans leurs œuvres ce que les lecteurs « *désirent y trouver, du moins ce qu'ils croient que les lecteurs souhaitent* »[26] . À cet égard, Agatha Christie fait le portrait de quelques lecteurs de l'époque, passionnés de romans policiers, qui « *recherchent avant tout le plaisir et le dépaysement* »[27]. Panek donne l'exemple de Mrs. Croft dans « *Maison du péril »* qui affirme « *Je pense avoir lu tous les romans policiers publiés. Rien ne permet de faire passer le temps aussi vite* »[28]. Les romans policiers sont écrits pour « *allécher le lecteur* »[29], car « *c'est peu probable que les lecteurs d'Agatha Christie lisent ses romans avec un bloc et un crayon à la main, prennent des notes, établissent des listes, comparent les alibis tortueux ou plient le coin des*

[21] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.51.
[22] Christie, Agatha, « *Cartes sur table* », traduction par Louis Postif, Livre de Poche, Librairies des Champs Elysées, Paris, 1989, p. 71.
[23] Agatha Christie apud Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 51.
[24] Christie, Agatha, op.cit., p.72-73.
[25] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52.
[26] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52.
[27] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52.
[28] Agatha Christie apud Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52.
[29] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52.

pages où apparaissent des indices. La lecture n'est pas un exercice de logique, du moins Agatha Christie ne l'envisageait pas sous cet angle. Ni Daniel Clancy, ni Ariadne Oliver n'écrivent avec cette optique en tête. Tout comme Agatha Christie, ils écrivent pour le plaisir et la joie du lecteur »[30]. La visée des romans d'Agatha Christie est, donc, de divertir les lecteurs et de les faire s'impliquer dans l'action, en choisissant un héros avec lequel le public s'identifie : « *Dans les romans d'aventures, le héros se lance dans une enquête pour le plaisir et par le seul goût du risque, tandis que dans les romans policiers le héros, en général le détective, est totalement en dehors de l'action, le meurtre s'étant bien évidemment déroulé sans lui* ».[31]

Depuis le début de son activité d'écrivain, Agatha Christie introduit dans ses romans des « *détectives secondaires* »[32] qui « *rassemblent des informations et accaparent l'attention du lecteur de manière à ce que le travail du détective principal puisse légitimement s'effectuer en paix en coulisses. […] :Katherine Grey dans « Le Train bleu », le Dr. Constantine dans "Le Crime de l'Orient-Express" (1933), Bobby Jones et Lady Frances dans "Pourquoi pas Evans ?" (1933), tout un groupe de comparses dans "ABC contre Poirot" (1935), Jane Grey dans "La Mort dans les nuages" (1935), Egg Gore dans "Drame en trois actes" (1935), Ariadne Oliver dans "Cartes sur table" (1936), et Bridget dans "Un meurtre est-il facile?" (1938). Dans chacun d'eux planent la menace et le frisson de la peur, outre l'enquête strictement policière*»[33]. Les détectives secondaires s'impliquent parfois dans l'action et même Hastings est accusé à un moment donné de se comporter comme un lecteur de romans policiers qui suspecte tous : « *Poirot accuse Hastings d'être : " […] semblable au lecteur de romans policiers qui suspecte tous les personnages sans aucun motif véritable. Autrefois, j'en conviens, j'avais la même attitude"* ».[34]

Le Crime de l'Orient-Express (1933), Bobby Jones et Lady Frances dans Pourquoi pas Evans ? (1933), tout un groupe de comparses dans ABC contre Poirot (1935), Jane Grey d

LeRoy Lad Panek remarque le fait qu'après 1930 les romans d'Agatha Christie ne peuvent plus être encadrés dans le genre des romans d'aventures policières, même si les personnages sont utilisés pour la même visée : « *Même si, à partir de 1930, les romans d'Agatha Christie cessent d'être des romans d'aventures policières, ses personnages servent toujours aux mêmes desseins. Le problème est que même si l'on peut retirer Agatha Christie de la catégorie des auteurs des romans d'aventures, il est impossible de retrancher la part de l'aventure dans ses romans policiers […] La cause était entendue, le roman d'aventures était démodé. Aussi, à partir de 1930, Agatha Christie se tourna vers le policier classique et, à l'exception de "Pourquoi pas Evans ?", laissa tomber le roman d'aventures* »[35].

Panek affirme que, jusqu'en 1929, Agatha Christie a écrit « *plus de récits policiers "apparentés" que des policiers "purs"*[36]. Ce changement apparaît dans « *La Maison du péril* » (1931) et « *L'Affaire Prothero* » (*Murder at the Vicarage*) qui apportent un nouveau personnage : Miss Marple. Dans « *La Maison du péril* », Agatha Christie reconnaît et se délimite des erreurs qu'elle avait commises dans les romans passés, par les paroles de Poirot : *« Je me suis laissé aller aux suppositions les plus absurdes. Moi, Hercule Poirot, ai été abusé d'ignominieuse façon par mon imagination. Je ne suis qu'un de ces ridicules détectives de roman - feuilleton […] C'était un grand voyageur. Supposons, me suis-je dit, qu'il ait volé une pierre précieuse, l'œil d'une*

[30] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52.
[31] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 52-53.
[32] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 53
[33] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 53
[34] Agatha Christie, « *Le Couteau sur la nuque* », (1933) apud Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 55.
[35] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 53-54.
[36] Panek, Leroy Lad, op. cit., p.46.

statue, par exemple. Supposons qu'ivres de rage, les prêtres se soient lancés à sa poursuite. Comment moi, Hercule Poirot, ai-je pu descendre aussi bas ? »[37].

Dans le même roman Poirot confesse à Hastings les lois d'un bon roman policier. « *Les crimes commis par des maniaques doivent être proscrits. Un meurtre acceptable doit avoir été commis de sang-froid, de façon délibérée, pour l'une des seules quatre raisons suivantes : argent, haine, peur ou jalousie. On retrouve là les fameuses règles d'or du roman policier, extrêmement populaires parmi les auteurs de la fin des années 1920.*»[38].

Agatha Christie quittera dans la période d'entre-deux guerres « *les signes extérieurs du roman d'aventures et cessera d'œuvrer dans le rocambolesque juvénile, dans le style de "Mr. Brown". Elle paraît alors épouser la cause du roman-problème, dans lequel l'auteur dispose des indices à l'adresse du lecteur attentif assez observateur pour les interpréter* »[39]. Ses romans ne sont plus peuplés d'escrocs, des gangsters et les intrigues ne tournent plus autour des bijoux subtilisés et d'autres escroqueries, mais ils deviennent la scène des enquêtes policières ; ce sont des romans qu'on peut étiqueter comme policiers : « *Le frein est mis à l'imagination ; finis les joyaux volés, liquidé les escrocs diaboliques, exit les gangsters. Désormais, ses romans seront des récits sur lesquels on pourra facilement mettre une étiquette, des romans que le colonel Carbury appelle de ses vœux dans "Rendez-vous avec la mort" (Appointment with Death) (1938)* »[40] :

Agatha Christie est consciente que l'intrigue policière basée sur indices est très en vogue pendant cette période. Le concept de vraisemblance doit être respecté dans un roman policier, autrement la qualité du roman policier serait altérée: « *À travers Poirot, Agatha Christie laisse entendre que, puisque la mode semble être maintenant aux intrigues policières comportant des indices, elle est parfaitement capable d'inventer semblables histoires, des histoires, tout au moins, qui s'en rapprochent beaucoup.*»[41].

L'un des principes du roman d'aventures est l'élément de surprise, l'inattendu, la philosophie du roman d'aventures se fondant sur l'anticipation, l'attente. L'inattendu sera l'un des éléments qui vont préoccuper Agatha Christie dans ses romans d'aventures et dans ses romans policiers : « *L'un des soucis d'Agatha Christie […] était de proposer un dénouement qui frappe l'esprit du lecteur. La formule du "suspect le plus inattendu", qui deviendra en quelque sorte sa marque de fabrique, n'est, en réalité que "la solution la plus surprenante" et, parce qu'elles allaient à l'encontre des règles stipulant que l'auteur devait "rester honnête" avec le lecteur[…] Quand le narrateur d'un roman, à qui le lecteur s'est immédiatement identifié, se révèle finalement, une immonde fripouille, ou quand le détective secondaire s'avère en fait le meurtrier, quand toutes les suppositions s'écroulent, fausses, le lecteur est bien évidemment choqué (enfin, pas trop, car après tout, ce n'est que du roman) et surpris parce que cela ne correspond pas à son atteinte. Ainsi le coup de théâtre final n'est-il pas conçu chez Agatha Christie comme la solution d'une énigme que le lecteur pourrait, ou aurait pu, résoudre, mais comme une manœuvre de diversion, manœuvre dilatoire que l'on retrouve au cœur de tous ses romans, qu'ils soient d'aventures ou policiers* »[42].

Le style inexpressif, les intrigues simples et similaires, les personnages inconsistants ne comptent plus au moment où le lecteur reste surpris, intrigué, ébloui par le final

[37] Agatha Christie, *« La Maison du péril »*, (1931), apud Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 54.
[38] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 54.
[39] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 55.
[40] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 55
[41] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 55.
[42] Panek, Leroy Lad, op. cit., p. 57.

inattendu : « *Qu'importent la prose incolore, l'atmosphère inexistante et les personnages de carton-pâte du moment que le lecteur tourne la dernière page surpris et intrigué.*»[43].

On peut dresser toute une liste des enquêteurs secondaires qui s'avèrent des meurtriers, malgré qu'apparemment ils veuillent élucider le mystère. On les retrouve dans : « *L'Homme au complet marron* », « *La Maison du péril* », « *Pourquoi pas Evans ?* », « *Drame en trois actes* », « *La Mort dans les nuages* », « *ABC contre Poirot* », « *Le Noël d'Hercule Poirot* », « *Dix petits nègres* », « *Un Meurtre est-il facile ?* ». Il y a aussi le cas inattendu où même celui qui raconte l'histoire est le criminel « *le narrateur que le lecteur croit jusqu'à la fin animé des mêmes intentions que lui. Agatha Christie inaugura cette technique dans "L' Homme au complet marron", écrit immédiatement après "Mr. Brown", où l'on voyait pour la première fois assassin et detective se confondre. […] Le procédé est porté à son comble dans "Le Meurtre de Roger Ackroyd", où […] c'est l'assassin qui narre toute l'histoire* »[44]. Dans « *ABC contre Poirot* » Agatha Christie inverse le procédé*: Cust, le narrateur, semble bien être le coupable, mais ce n'est qu'une ruse pour mieux masquer l'identité du vrai coupable* »[45]

Pendant vingt ans, entre 1920-1940, le lecteur rencontre dans ses romans les mêmes thèmes, auxquels « *Agatha Christie y reviendra inlassablement, ajoutant sans cesse de nouvelles variations à la partition initiale, combinant parfois deux thèmes, parfois, comme dans "Le Crime de l'Orient-Express", et "Dix petits nègres", poussant l'idée jusqu'à ses plus extrêmes limites. L'effet recherché est néanmoins toujours le même, fournir de solides romans d'aventures sous couvert d'enquêtes policières classiques pour divertir le lecteur*»[46].

En ce qui concerne le coup de théâtre final, il serait intéressant d'examiner ce procédé. Les romans d'Agatha Christie ne peuvent pas être lus comme d'autres romans policiers qui laissent entrevoir la solution finale. D'ailleurs, on comprend les affirmations d'Ariadne Oliver et Daniel Clancy, « *ses auteurs policiers de papier* »[47], selon lesquelles elle méprise et discrédite ce procédé propre au roman-problème avec « *son cortège d'indices disséminés çà et là à l'intention du lecteur* »[48]. Panek offre comme exemple le cas de « *Dix petits nègres* », où Agatha Christie n'offre aucun indice pour que le lecteur puisse résoudre le mystère : *« Prenons le cas de "Dix petits nègres". Le thème est connu : dix personnes, prisonnières sur une île perdue où elles ont été attirées pour des motifs divers, sont assassinées. Les autorités s'avèrent naturellement incapables de résoudre cette incroyable énigme. La police continue à nager jusqu'à ce qu'on trouve une bouteille échouée sur le rivage et qu'une explication commence à se dessiner, explication supposée répondre à l'attente du lecteur. Si "Dix petits nègres" est une énigme à résoudre, où sont les indices qui devraient permettre au lecteur de parvenir à une interprétation logique des faits ?* […] *Si "Dix petits nègres" était un roman policier, nous devrions avoir dix énigmes mises au point et résolues ; au lieu de quoi, nous n'avons ici que dix épisodes d'une même aventure qui entraine le lecteur jusqu'au dénouement sans qu'il puisse, l'envie lui en prendrait-il, analyser et interpréter les faits qu'on lui présente* »[49].

Panek affirme que les techniques du roman d'aventures d'Agatha Christie compensent et dépassent l'analyse rationnelle inductive du roman policier : « *"Dix petits nègres" démontre comment les techniques du roman d'aventures peuvent triompher, sans problème, des velléités*

[43] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.57-58.
[44] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 58.
[45] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 58.
[46] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 58.
[47] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 58.
[48] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 58.
[49] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 59.

d'analyse rationnelle. Agatha Christie utilise d'ailleurs d'autres techniques issues du roman d'aventures et ne respecte en fait aucune des sacro-saintes règles du roman-problème. […] *Les romans d'Agatha Christie ne fournissent aucun indice, aucune piste à suivre parce que leur principale fonction est d'appâter la curiosité du lecteur et de le tenir en haleine jusqu'à la fin* »[50].

Panek met en discussion les rigueurs du genre policier, les règles de la narration du roman policier qui ne permettent pas de libertés fortuites de la part de l'auteur. Agatha Christie expose ces notions à l'aide des affirmations de ses personnages - Ariadne Oliver, Poirot : « *Hastings invite Hercule Poirot à la représentation d'une pièce policière dans "Témoin muet". Après le lever du rideau, Poirot se plaint que le problème soit si simple qu'il aurait pu être résolu au premier acte. Ce qui aurait été plutôt gênant, car si l'énigme avait été résolue au premier acte il n'y aurait pas eu de pièce et, partant, pas d'histoire, pas de roman. Techniquement parlant, et c'est là l'une des contraintes narratives du récit policier, le seul domaine où l'auteur ait quelque liberté est le corps du roman proprement dit. Le genre exige qu'il y ait un crime (réel ou supposé) au début et un coupable démasqué à la fin. La seule liberté de l'auteur oscille entre ces deux obligations. Que peut faire l'auteur une fois le problème exposé dans les premiers chapitres ? Trois possibilités s'offrent à lui. Il peut semer des indices au fil de son récit noyés parmi une foule des détails anodins, à charge pour le lecteur de savoir démêler le vrai du faux ; il peut également plonger son lecteur dans une intrigue aux multiples péripéties, de manière à l'amener jusqu'à la conclusion sans lui laisser le temps de souffler ; il peut enfin mélanger les deux premières solutions. Les romans d'Agatha Christie choisissent toujours la deuxième solution ; il faut de l'action à tout prix. Ariadne Oliver est catégorique : rien ne vaut un cadavre pour redonner du nerf à une intrigue qui se languit* »[51].

C'est ce que fit Agatha Christie dans la grande majorité de ses romans: deux assassinats dans « *Meurtre en Mésopotamie », « Témoin muet », « Pourquoi pas Evans ? »,* « *Drame en trois actes », « Cartes sur table »,* dix crimes en « *Dix petits nègres »*, sept crimes en « *Un meurtre est-il facile ? »*, quatre crimes en « *ABC contre Poirot »*, trois crimes dans « *Le couteau sur la nuque »,* un crime et une tentative de crime dans « *Le Noël d'Hercule Poirot »*, un assassinat et plusieurs tentatives d'assassinat dans « *Mort sur le Nil »* et dans « *La Maison du péril »* : « *Agatha Christie n'hésite pas à faire valser les cadavres pour soutenir le rythme de l'action* »[52]. Panek analyse aussi les titres des romans policiers d'Agatha Christie et il constate qu'ils ne contiennent pas les mots *cas*, *indice* ou *problème,* « *[…] consacrés par la tradition. Au contraire ce sont des mots magiques frappés au coin du macabre et du mystère qui reviennent comme un leitmotiv : " mort ", " mystère ", " meurtre" »*[53]. D'ailleurs, à l'époque, comme de nos jours, les éditeurs préfèrent des titres choquants en raison de publicité.

Il serait intéressant de nous arrêter un moment sur les détectives créés par Agatha Christie : Hercule Poirot apparait en 1920 dans le roman «*La Mystérieuse Affaire de Styles »*. Panek nous fournit la description extraite d'une version française du « […] *un homme qui avait l'air incroyablement petit. Tout juste un mètre soixante, mais le port très digne. Il tenait la tête, absolument semblable à un œuf, toujours un peu penchée de côté. Sa moustache cirée lui donnait une allure martiale. Toujours tiré à quatre épingles, il s'habillait avec une recherche et un soin extrêmes. Je crois qu'il aurait fait plus de cas d'un grain de poussière sur son costume que d'une blessure par balle. Pourtant cet homme bizarre, ce dandy au petit pied qui, quelle pitié,*

[50] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.60.
[51] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.60.
[52] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.61.
[53] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.61.

claudiquait à présent fortement, avait été en son temps l'un des membres les plus célèbres de la police belge »[54]. Et pourtant, « *À bien y regarder de près, Hercule Poirot n'a rien d'un Belge, il est seulement supposé l'être. Agatha Christie en a fait un Belge mais en réalité c'est un Français, pour qui d'ailleurs on le prend souvent. Celui qui joue les Watson auprès d'Hercule Poirot, Hastings, possède lui aussi bien de traits gaulois. […] Quoi qu'il en soit, Hercule Poirot n'a absolument rien de spécifiquement belge mais a, au contraire, tout du Français d'opérette : il n'est que d'examiner ses options bizarres sur la vie, les femmes, la nourriture, le bon Dieu, la raison, etc.* »[55]

Poirot est commode, il n'aime pas se déplacer au lieu du meurtre la loupe à la main, à la recherche des indices. Il aime voyager confortablement, en luxe, dans un compartiment confortable de l'Orient-Express, il préfère loger dans un appartement de luxe d'un hôtel, en Egypte dans « *Mort sur le Nil* » ou en Jordanie à Petra dans « *Rendez-vous avec la mort* », et chaque inconvénient le dérange. Poirot est un dandy moderne, élégant, tiré à quatre épingles qui ne peut pas se mettre à quatre pattes pour chercher des indices : « *Dans l'une de ses premières aventures, "Le Crime du golf", le contraste est frappant entre Hercule Poirot, l'intellectuel, et l'inspecteur Giraud, " le limier humain ", qui, lui, n'hésite pas à se mettre à quatre pattes pour traquer les indices*»[56]. Au fait, son mépris pour les preuves matérielles est faux parce que toute enquête repose sur des indices qui peuvent incriminer le coupable, mais les indices matérielles doivent être corroborés avec les déclarations et les motifs des suspects. En plus, Poirot emploie les déguisements et les fausses identités en « *Témoin muet* », jette des regards furtifs par le trou de la serrure en « *Cartes sur table* » et bat les rues de la campagne. « *C'est même tout le contraire du détective statique et cérébral. Bien sûr, il dit ne compter que sur ses petites cellules grises, mais quand elles se mettent à bouillonner, il est, comme tout un chacun, bien forcé d'agir* »[57].

Bourdier remarque le fait qu'Agatha Christie *« sait effleurer le fantastique avec une rare délicatesse et une pudeur de bon aloi, ainsi qu'en témoigne la série Harley Quinn, où l'apparition d'un mystérieux personnage qui est, en fait, une incarnation d'Arlequin déclenche – et amène à sa conclusion – l'action* »[58]. Il polémique avec Thomas Narcejac qui affirme qu'« *Agatha Christie refuse l'absurde, comme elle refuse le fantastique, comme elle refuse l'humour. Et Poirot est exactement le personnage qu'il lui faut, parce que Poirot est essentiellement un homme d'ordre. Sa manie la plus chère n'est-elle pas de disposer symétriquement les objets autour de lui ? Méthodique, scrupuleux, plus célibataire que la nature, dépourvu de fantaisie, privé de ce petit grain de folie qui fait vaticiner Ellery Queen ou Gideon Fell ou l'abbé Brown, Poirot est d'abord et uniquement raisonnable* »[59].

Le personnage de Miss Marple est plus confortable pour Agatha Christie : « *Jane Marple existe vraiment. Elle existe même si fort que toute personne connaissant l'Angleterre, et en particulier la province anglaise, jurerait l'avoir rencontrée à un moment ou à l'autre. En fait, pour beaucoup de gens […] Miss Marple c'est Agatha Christie elle-même* »[60]. Si Poirot est « *le*

[54] Agatha Christie apud Panek, LeRoy Lad, op. cit., p. 62.
[55] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.62-63.
[56] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.63.
[57] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.64.
[58] Bourdier, Jean, op.cit., p.114.
[59] Narcejac, Thomas,"*Une machine à lire: le roman policier*", Denoël, Paris, 1975, p.173.
[60] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.62.

fils abusif »[61] d'Agatha Christie, qui apparaît dans trente-trois romans et cinquante-cinq nouvelles, Miss Marple est « *une enfant choyée* »[62].

Miss Marple apparaît en onze romans et treize nouvelles. Le premier roman où apparaît Miss Marple est « *Murder at the Vicarage* » (*L'Affaire Prothero*) publié en 1930. Agatha Christie la décrit : « *une vieille dame rassemblant assez à certaines des amies de ma grand-mère à Ealing – des vieilles dames comme j'avais rencontrées dans tant de villages lorsque j'étais fillette. […] bien que d'un naturel joyeux, elle attendait toujours le pire de tout et de tout le monde. Et les événements lui donnaient habituellement raison avec une précision effrayante* »[63]. Wendy M. Grossman remarquait dans son étude « *100 Great Detectives* » que « *une partie du charme de Miss Marple réside dans sa nature contradictoire. Elle a mené une vie très protégée, mais elle connaît toutes les facettes de la nature humaine et rien ne la choque. Sa force physique est limitée, surtout dans les derniers livres, mais elle peut vaincre un homme jeune et robuste. Elle semble toujours confuse et dispersée, mais lorsqu'elle emprunte la bonne piste, elle va droit à la vérité. Son village, St. Mary Mead, est tout petit et d'allure idyllique, mais il grouille de passions et d'intentions criminelles* »[64]. Bourdier affirme qu'on a omis les tempéraments aventureux des héroïnes d'Agatha Christie : « *Ce que l'on oublie d'ailleurs trop souvent, s'agissant des héroïnes d'Agatha Christie, c'est leur caractère foncièrement aventureux […]. Et même Miss Marple ne se contente pas de remuer au coin du feu ses petites cellules grises. Bien que frêle, elle se déplace, enquête, et prend des risques. Elle cause les pires angoisses à son neveu et fait le désespoir de son médecin. Un autre des grands charmes de Miss Marple, c'est son mode de raisonnement, sa façon de procéder par analogies pour s'approcher, à petits bonds, de la vérité, déconcertant ainsi un entourage qui, s'il n'avait pas appris à la connaître, la croirait volontiers folle ou sénile* »[65].

Un personnage récurrent dans la série Poirot est le capitaine Arthur Hastings, qui narre sept investigations accomplies par Poirot pendant 1920-1940 : « *La Mystérieuse affaire de Styles* », « *Le Crime du golf* », « *Les Quatre* », « *ABC contre Poirot* », « *Témoin muet* », « *Le couteau sur la nuque* » et « *La Maison du péril* ». « *Il est, selon l'humeur du moment, stupide, collet monté, futile ou puéril. C'est un mélange de narrateur obtus et de personnage hautement comique. Il a la jovialité épaisse et bon enfant d'un nobliau campagnard* »[66]. Il est introduit par Agatha Christie dans les romans pour donner une nuance comique aux intrigues et quand, « *fatiguée de jongler avec les points de vue de divers protagonistes, elle voulait retourner aux recettes éprouvées* »[67] .

Au cours des années 1930, une nouvelle tendance surgit dans le roman policier, il s'agit du côté psychologique : « *Dans les années 1930, certains auteurs, à la suite d'Anthony Berkeley, voulurent gommer tout élément ludique du roman policier et, dans le but de fournir un constat plus sérieux des motivations humaines, l'entraîner vers le roman psychologique* »[68]. Agatha Christie s'inscrit dans le trend et penche les enquêtes de Poirot vers la psychologie : « *Au risque de rater le train en marche, Hercule Poirot se devait de s'intéresser lui aussi à la psychologie. Il convenait d'expliquer pourquoi les gens agissaient comme ils le faisaient et on ne pouvait plus se*

[61] Bourdier, Jean, op.cit., p.116.
[62] Bourdier, Jean, op.cit., p.116.
[63] Agatha Christie, *Autobiographie*, apud Bourdier, Jean, op.cit., p.116-117.
[64] Wendy M. Grossman, *100 Great Detectives*, Xanadu Publications, Londres, 1991, apud Bourdier, Jean, op.cit., p.118.
[65] Bourdier, Jean, op.cit., p.118.
[66] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.65-66.
[67] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.66.
[68] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.65.

contenter de vieilles recettes du roman d'aventures où les gens agissent uniquement selon qu'ils sont bons ou mauvais. La psychologie est là uniquement pour le décor et pour doter Poirot d'une corde supplémentaire à son arc. […] La "psychologie" - à ne pas confondre avec la psychanalyse – est également un moyen pratique de camper des seconds rôles en les présentant comme des personnages déviants, sans compter que, par la même occasion, l'intrigue gagne en profondeur »[69].

Agatha Christie ne conçut pas les crimes à auteurs qui ne font pas partie de la famille ou du cercle des proches de la famille. Le criminel est toujours l'homme qu'on connaît très bien, l'ami, le confident, ce qui est plus dangereux : « *As Gillian Gill outlines, Christie does not take the simple path of making the murderer a stranger, a foreigner or a servant (1991 : 136) : the treat is closer, more disturbing than that. Christie gave this sense of intimate danger a powerful formal as well as thematic force when in The Murder of Roger Ackroyd, with considerable impact, and much fuss that she had been technically unfair, she made her murderer not only the trusted village doctor, but also the narrator of the story* »[70].

Le succès d'Agatha Christie est dû à la variété des procédés par lesquels elle invite les lecteurs à identifier le traître, mais, en temps, ses romans policiers deviennent moins élaborés, elle se répète et parfois elle reprend les thèmes centrales de ses chefs-d'œuvre : « *A major reason for Christie's success was that she did not tire of her central method of identifying a betrayer by close observation: in her best novels the procedures by which she invited the reader to identify this figure were both detailed and clever […]. As time passed, she did become less elaborate and made do with one key deception or misconception, like the crucial event from the past that motivates all the mystifying action in "The Mirror Crack'd from Side to Side", and she did sometimes repeat herself – the detective-free "Endless Night" (1967) reprises the central idea of "The Murder of Roger Ackroyd", and the trick in the short story "Three Blind Mice"* »[71]. Les critiques ont apprécié ses qualités techniques, elle a réussi à créer, d'une manière répétitive, semblable à une formule, un monde pesant d'anxiété. Julian Symons affirme qu'elle a fait du mystère un récit-puzzle et Martin Priestman déclare qu'elle est la première à créer un modèle qui peut se régénérer : « *Commentators recognise clearly Christie's technical power : Symons felt she was the first to make the mystery "a puzzle story which is solely that" (1992 : 113) and Priestman sees her as the originator of "a pattern of extraordinary resilience" (1998 : 19). There are some other factors in her remarkable success, such as her simple style […]. But the key to the long-lasting and genre-shaping power of Christie is her capacity to realise in formulaic, repeatable mode a sense of personal unease and possible danger that emerges even in- especially in- a world secluded from social and international disorder. As Robert Barnard has commented in "A Talent to Deceive", "beneath the surface calm of village life there lurks a seething lava of crimes, sins oddities and other potential disruptions" (1980: 28), and Allison Light, from a viewpoint encompassing both gender and social politics, has seen personal uncertainty as a basic pattern in the novels (1991: 57-9). P.D. James, in many ways Christie's strongest follower, summed up in a television interview (reported by Gill, 1991: 202) the way in which Christie realised "the very tension between the surface law and order of a traditional English village and certain violent passions below the surface"*»[72]. Stephen Knight précise qu'au centre du récit policier moderne se trouve soit un Inspecteur de police, soit un detective privé amateur ou

[69] Panek, LeRoy Lad, op. cit., p.65.
[70] Knight, Stephen, op.cit., p.90.
[71] Knight, Stephen, op.cit., p.91.
[72] Knight, Stephen, op.cit., p.91.

professionnel, soit un policier qui agit seul ou secondé par ses collègues : „*At the centre of modern crime fiction stands an investigating agent – an amateur detective, a professional but private investigator, a single policeman, a police force acting together. Specially skilled people discover the cause of a crime, restore order and bring criminal to account. This function has been so important in recent crime stories that two well-known analysts sought the history of the genre in detection from the past. [...] Both writers (Régis Messac, Dorothy Sayers) take detective fiction to be the same as crime fiction. But before the detectives appeared there were stories that suggested how crime could be controlled* "[73].

Le récit de la déduction sera narré par le détective ou par le personnage du compagnon-narrateur qui suit le détective partout pour être un témoin crédible : „*De cette manière, dans la progression du second récit du roman, on reconstruit le premier récit dans tous ses détails, qui sont présentés de cette façon au lecteur. En conclusion, l'incident « déviationniste » du crime y est intégré, et par son reconstruction narrative on reconstruit aussi l'ancien ordre perturbé, en établissant la validité d'un système de normes. Ce qui est intéressant à observer c'est qu'une structure de l'intrigue si rigoureusement définie et qui, apparemment, ne nécessite aucune interprétation, car aucune contradiction ou mystère ne reste sans solution, a fait place à une grande variété d'interprétations en ce qui concerne les ressorts qui assure une grande popularité à ce genre. […] Le crime, l'infraction, représente une menace des privilèges de la bourgeoisie* »[74]. Stephen Knight affirme qu'en élucidant le crime, le détective rétablit l'ordre social, étant un instrument efficace du système: „*en élucidant le crime, le détective démontre l'efficacité du système social existant - celui de l'individualisme bourgeois. Les craintes latentes du lecteur appartenant à la bourgeoisie concernant la stabilité de la société sont sensiblement diminuées*"[75]. Le crime représente une transgression inexplicable aussi longtemps qu'il reste non-solutionné, son élucidation étant cruciale pour la communauté.

L'époque d'or du roman policier est l'expression brillante d'une société cohérente qui semble oublier les traumas des trahisons et où le détective offre au lecteur des assurances en ce qui concerne la protection contre les crimes : *« Many commentators […] feel the golden age mystery is a sunny account of a coherent, if unreal, community, but they seem to overlook the repetitive traumas of betrayal that are central to the form and which provide the basis for the reader's need to be consistently assured that the calm, clever, domestically observant detectives can, in fiction, at least, protect us from such dangerous anxieties* »[76].

Au plan de la réception et de la sémiotique, le crime est un signe qui ne peut pas être interprété, un signe dont la solution est recherchée par la communauté: « *Dans la terminologie de la théorie de la réception, la structure de la double intrigue du roman policier classique pourrait être décrite ainsi : le crime fonctionne aussi longtemps qu'il n'est pas élucidé comme un signe non-interprétable, c'est-à-dire comme un signe qui s'oppose à l'intégration dans le système des signifiés de la communauté. Il est un écart qui ne peut pas être ignoré, car il implique la prise d'une vie et met en doute la validité même d'un système. C'est pourquoi il semble vital pour la communauté de trouver la signification cachée et de désamorcer le signe par réintégration* »[77].

En 1976 Agatha Christie quitte ce monde, mais elle a déjà pensé de mettre à mort ses deux principaux détectives, Hercule Poirot et Miss Marple. Elle avait écrit dans les années

[73] Knight, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London-Basingstoke, MacMillan Press, 1980, p. 8.
[74] Zeca, Daniela, op.cit. p.189 (notre traduction).
[75] Knight, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London-Basingstoke, MacMillan Press, 1980, p.136, apud Zeca, Daniela, op.cit. p.189 (notre traduction).
[76] Knight, Stephen, op.cit., p.91
[77] Zeca, Daniela, op.cit. p.190 (notre traduction).

quarante, sous la pression de la guerre et des bombardements, deux romans : « *Curtain* », traduit en français sous le titre « *Poirot quitte la scène* » où « *elle mettait fin aux jours de l'homme aux "petites cellules grises"* »[78], et « *Sleeping Murder* » *(La dernière énigme)*, où Jane Marple mourut. Ces deux romans ne devaient être publiés qu'après la mort d'Agatha Christie, pour ne pas laisser les imitateurs continuer les aventures d'Hercule Poirot et de Miss Marple. Cela fait Bourdier d'affirmer qu'Agatha Christie a fait preuve d'intuition aussi, à côté d'autres qualités : « *À ses nombreuses qualités, la "Grande Dame du Crime" ajoutait la prévoyance* »[79].

Bibliographie

BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Edition de Fallois, Paris, 1996

KNIGHT, Stephen, *Crime Fiction since 1800*, Palgrave Macmillan, London, UK, 2010

KNIGHT, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1980

NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975.

PANEK, LeRoy-Lad, *British Mystery. Histoire du roman policier classique*, 1979, trad. Encrage Editions, Amiens, 1990

ZECA, Daniela, *Melonul domnului comisar. Repere intr-o noua poeticã a romanului politist clasic*, Curtea Veche, Bucureşti, 2005

[78] Bourdier, Jean, op. cit., p. 123.
[79] Bourdier, Jean, op. cit., p. 123

EXACERBATED CAPITALISM AND GLIMPSES OF FAILED COMMUNISM IN MARGARET ATWOOD'S MADDADDAM AND SUZANNE COLLINS'S THE HUNGER GAMES

Adela Livia Catană
PhD, Military Technical Academy

Abstract : This article aims to compare the socio-economic systems described by Margaret Atwood and Suzanne Collins in their recently published critical utopian trilogies –MaddAddam and The Hunger Games– and reveal the ways in which these authors perceived and translated into literature past and present ideologies in order to sound a warning signal regarding the future of the Western society.

Keywords: capitalism, communism, globalization, specialized economy, discrepancy

Economic discrepancy, social hierarchies, as well as the problems generated by them have constantly preoccupied Utopian authors, including Margaret Atwood and Suzanne Collins whose complex analyses of the contemporary society brought them international recognition. The Utopian realm defined by Suvin in terms of "estrangement" and "cognition" (37) has proved to be propitious for speculations regarding the future while systems of thought and organization such as capitalism and communism have provided the intellectual tools necessary for such constructions. The former favours the competitive environment and private property while the latter promises to ensure every person's well-being through tight cooperation and equal sharing of the available resources. Worried by the economic discrepancy, social stratification and the problems generated by them, Margaret Atwood and Suzanne Collins present an extreme form of these systems. The *MaddAddam* trilogy (2003, 2009, 2013) depicts a dark image of a savage capitalism gone out of control while Collins's *The Hunger Games* (2008, 2009, 2010) juxtaposes an exploitative form of capitalism with the strict communism from District 13.

The term 'capitalism' evolved in the early nineteenth century from the late Latin word *capitale*, which depending on the context refers to movable property such as livestock, merchandise or money but also other financial assets such as factories, machinery and equipment. Capitalism was born together with modern economies and over time, it has become the dominant economic system in the developed countries. The main engines of capitalism, private firms and proprietorships, distribute their products in an open market where the availability of resources is then determined by the forces of supply and demand. The result of the demand meeting the supply is the price. In this system, individuals work for wages and use them to purchase further goods or resources. If there is a demand for a given resource, then there opens a market for it. Once the market is established, the producers will adjust their prices to it until they reach the highest rate of return (the point at which most units sell their resources for the highest price). In a truly free market the most efficient producer makes the resources for the least input, and sells them for the highest output, taking control eventually over the market. Therefore, the competition of many producers provides the best resources for the lowest price, creating an advantage for the buyers.

James Fulcher observes that capitalism is "essentially the investment of money in expectation of making profit" or the "nature" of an economic activity oriented towards profit (2-14). Profit becomes the main force that drives capitalism. Because the owners of the business keep for themselves a higher share of the profit than the workers who actively produce it, this fact leads to higher gap in terms of well-being between the workers and the stakeholders (Fulcher 15). Greater profit usually means higher salaries for workers but the percentages are never equal and the stakeholders accumulate capital faster than the workers. An important aspect of capitalism is the free market which produces an interesting effect: it separates the production from the consumption leading people (who no longer produce the goods that they need) to become solely dependent on the market as "the only means by which to obtain anything" (Fulcher 16). The market becomes the playground where supply and demand gives rise to prices.

With the help of industrialization, the production centres represented by factories and plants of any kind, are optimized towards obtaining higher and higher stocks of products at an ever falling price with the sole intention of selling them as fast as possible only to start all over again, at an even faster pace. The market is literally flooded with goods, the supply becomes higher than the demand in an effort to ensure jobs and revenues and preventing "factory closures, unemployment and ultimately social and political unrest" (Fulcher 61). This fact has social consequences, gearing the whole western society in what is defined by Sklair as the "culture-ideology of consumerism" (108). The recipe for success in this scenario is convincing people to buy beyond their financial capabilities or beyond their real needs because this is the only thing that generates growth (meaning more profit for companies and more jobs for the buyers). And thus, the capitalist system survives another day.

Taxes and regulations imposed by the state authorities on the economic activity play also an important role in a capitalist environment. Capitalism requires a free market so that the prices are set only according to the rules governing the ratio between supply and demand. Any outside intervention hinders the profit. A modern derivative of capitalism is neoliberalism which, among other things, promotes a market free of any intervention from any kind of political authority. So radical is this concept that a proper definition of it is, according to Dieter Plehwe, very difficult to establish (2). Its proposals stretch outside of the economic domain straight into public affairs, relieving political authorities of some of their traditional duties, while promoting an aggressive "decentralization", "deregulation (of the economy)", "liberalization (of trade and industry)," and "privatization (of state-owned enterprises)" (Steger and Roy 14). Neoliberalism is actually a form of capitalism which replaces the traditional state and presents itself as a "political project" which brings "freedom" to the people (Munck 65).

Advances in telecommunication and transportation technologies have radically transformed the world we live in by facilitating global cultural and economic exchange. In this context, companies grow bigger and stronger than ever before and have an important word to say when it comes to public policies. This is the reason why Steger and Roy (53) as well as Duménil and Lévy (10) consider globalization a phenomenon that greatly helps neoliberalism. Although firmly present in our daily life, the definition of globalization is still debatable. According to Held and McGrew, globalization is "the expanding scale, growing magnitude, speeding up and deepening impact of transcontinental flows and patterns of social interaction" (1). In this global context multinational corporations dominate the market (Held and McGrew 53) and increase the economic gap between the rich and the poor, creating in Sklair's terms a "class polarization crisis" (48).

Communism, on the other hand, militates against the harsh and tyrannical rule of the economic elite. The term 'communism' comes from Étienne Cabet's 1840 utopian novel, *Le Voyage en Icarie* (*Travels in Icaria*) and is the practical implementation of Marxism, a political and social ideology which promotes an economic system in which all resources are owned, or controlled by the state, everyone working for it. Its basic ideas can be found in two famous works: Engels's *Principles of Communism* (1847) and Marx's *The Communist Manifesto* (1848) which embody, as Csicsery-Ronay argues, "a sophisticated critique of the capitalist economic system, a conception of history as the dialectical process of human selfconstruction, and a vision of a universally just and democratic way of life in the future as the goal of human history" (113).

The Marxist theory starts from the *relations of production and consumption* and the different forms of social and cultural articulation they generated. In this sense, Marx identifies four economic systems: primitive, slave, feudal and capitalist, out of which the last one seems to be extremely unsatisfactory as it maintains *class antagonisms*, now redefined as: capitalists (the owners of the productive resources) and the proletariat (the workers). If in feudal societies land is the most important factor in productivity and lords own it while vassals, (serfs, or free peasants) work on it, in capitalism, technology and industry become the key elements. However, while serfs directly receive a certain part of the harvest they worked for, in capitalist societies proletarians are paid enough to survive. Likewise, they experience a feeling of alienation resulting from the fact that they cannot afford the very goods and services they produce. The *surplus value* or the profit of their labour is taken by the owners of the means of production, resulting in a lopsided distribution of material assets. As capitalists tend to exploit their workers and get richer, the increasing economic gap between the two social categories leads to *class struggle*, and its translation into cultural practices, exemplified by "popular culture" and "high art." Marx encouraged workers to develop a sense of common identity or class consciousness, unite and rise up in a global revolution against Capitalists. Once the dust settled, consumption or c*ommodification* had to be the socially revalorized and the means of production as well as their benefits had be equally shared by everyone.

Marx's critique of capitalism provides the necessary tools to expose social injustice and sustain a revolution meant to create a better society. This inspired numerous utopian works such as: Samuel Butler's *Erewhon, or Over the Range* (1872), H.G. Wells's *A Modern Utopia* (1905), *Men Like Gods* (1923) and *The Shape of Things to Come* (1933) or Jack London's *The Iron Heel* (1908) and turned countries like Russia or China into Communist states. Though in theory communism is very attractive, in practice it seems to fail profoundly, human nature and the cracks of the system leading to the unequal division of resources and even worse, totalitarianism (the state controlling all aspects of public and private life wherever possible) and crime. Marx himself was quite reluctant in describing the Utopian society that would result from the proletarian revolution and in the end of the *Communist Manifesto* (1848), he offers only a vague description of it:

Such fantastic pictures of future society, painted at a time when the proletariat is still in a very undeveloped state and has but a fantastic conception of its own position, correspond with the first instinctive yearnings of that class for a general reconstruction of society. (32)

The trilogies that we explore within this thesis, *MaddAddam* and *The Hunger Games*, reflect these two systems of political and socio-economic organization, capitalism and communism though they substantially process them.

Margaret Atwood exposes an exacerbated capitalism throughout the *MaddAddam* trilogy. Everything is privatized and several corporations such as OrganInc, HelthWyzer, CryoJeenyus,

or RejoovenEsense expand themselves "like helium" acquiring global power, dominating the market and dictating what customers should buy (Atwood, *OC* 87). Furthermore, as technological development allows them, they conduct all sort of experiments over the population, manipulate clients through aggressive publicity, exploit their weaknesses and take their money. OrganInc, for instance, makes a profitable business from organ transplants. In the OrganInc Farms, also known to as Organ-Oink Farms, scientists conduct projects such as *sus multiorganifer*, or *pigoon*. Their purpose is "to grow an assortment of fool proof human tissue organs in a transgenic knockout pig host – organs that would transplant smoothly and avoid rejection, but would also be able to fend off attacks by opportunistic microbes and viruses, of which there were more strains every year" (Atwood, *OC* 20). Such creatures can grow several kidneys at a time and regenerate themselves faster than expected. As the company has invested a lot of money in this project, nothing is to be wasted, and after total harvesting, Pigoons usually end up as sandwiches and pies served at André's Bistro, the staff cafeteria. Likewise, patients are made to paid a lot of money for the transplants and the company assumes no responsibility if the operations are not successful.

HelthWyzer is a another huge corporation which includes different subsidiaries, such as NooSkins or Happicuppa and dominates both food and pharmaceutical markets and imposes its products crushing small producers (Atwood, *OC* 87). The food they promote such as WyzeBurgers, SoyOBoyburgers, ChickieNobs, SoYummie Ice Cream, Three-Fruit Joltbars or Happicuppa coffee contain all sort of artificial flavors and colours, preservatives, addictive and genetic mutations. They are unhealthy and have a "bland tofu like consistency and their inoffensive flavor" but customers continue to buy them due to their accessibility and intense publicity (Atwood, *OC* 290). Likewise, in collaboration with AnooYoo, a company which "prey[s] on the phobias and void the bank accounts of the anxious and the gullible" (Atwood, *OC* 245), it sells all sort of cosmetic products, pills and workout equipment, taking advantage of their desire for perfection and playing with their ego. Zeb describes their mutual agreement as it follows: "If it hurts and you feel sick and it's making you ugly, take this, from HelthWyzer; if you're ugly and it hurts and you feel sick about it, take that, from AnooYoo" (Atwood *MA* 247). The exploitation of the customers can go even further. Companies such as CryoJeenyus guarantees rich people that after they experience "a life suspending event", they will have their bodies put in a freezer and resurrected when the technology is developed enough to allow that (Atwood *MA* 307). Likewise, extremely powerful corporations like RejoovenEsense make mega-millions by selling, as Crake says, "Immortality" (Atwood, *OC* 301). In other words, it initiates global projects and convinces people that they can improve and prolong their youth by taking the extraordinary BlyssPluss Pill, and genetically design their future babies.

Such corporations own everything from their Compounds, security forces to people. The official image promoted by them is that of a "one big happy family, dedicated to the pursuit of truth and the betterment of humankind" (Atwood *MA* 230). In this sense, Professor Nikki Mandell explains that the "familial metaphor" adopted by various companies is meant to unite the public and private lives of the employees in order to "increase productivity and loyalty" (42). All employees act as children of the mother company and have to fraternize attending weekly barbeques and other common activities. But as people in HelthWyzer reveal, even in a family there are limits that cannot be overpassed and interaction is many times just a formal one, a masquerade (Atwood *MA* 230).

Corporations do not enjoy equal status or advantages. Employers of these corporations are part of a well-established hierarchy and submitted to the prejudices that derive from this situation. Working as a Desinfector, First Rank, (in other words, as a janitor), Zeb spends his time cleaning

toilets and digging out someone else's trash, passing most of the time unnoticed by the busy rich people. This is very common when it comes to the interaction between lower and higher classes. According to Lucy Lethbridge, servants' existence is "a complex paradox" as they have to be "simultaneously visible, their presence [representing] a sign of status, and invisible, the details of their individual experience being subsumed into that of their employers" (8). This situation also extends to a larger scale, intensifying the "class polarization crisis" Sklair talks about (48). The poor from the Pleeblands although they are so numerous pass almost invisible for the Compounders who have a privileged status.

In the last novel of her trilogy, Atwood proposes, among others, a solution to this crisis– namely a "waterless flood" (Atwood *YF* 4) meant to erase human race. The few survivors try to organize themselves and form a stable community. They equally divide all tasks and resources, working together for the common good. Women such as Rebecca work in the kitchen, others like Lotis Blue, Ren and Amanda help making adobe and extend the sleeping places, and Toby takes care of the vegetables, bees, and makes traditional medicines. Meanwhile men, like Zeb and Manatee, try to protect the community and boys like Crozier and Zunzuncito guard the flock of sheep. Their tasks are not fixed like in the Capitalist society they used to live. They can learn from each other and rotate their activities. Likewise, all the benefits of their work are directed towards their common profit and survival.

This small community reminds us of the primitive economic system based on total equality and which was very much appreciated by Marx. It is fully functional and people are free from hieratical constraints and economic divisions especially because it lacks the intervention of a higher authority such as the state. But as this community will continue to grow, strict work division, power relations and hierarchy become imminent.

In Suzanne Collins's *The Hunger Games*, Panem surprisingly represents a sort of a failed Communist state. The Capitol and the twelve Districts which surround it are meant to function together and work for the good of the nation. Likewise, the government headed by President Snow are supposed to wisely take care of the people encouraging equality, assigning them homes, getting involved in their daily lives. However, this is not the case and state intervention is abusive.

The economic system which sustains Panem is problematic right from the beginning as it promotes the specialization in a particular branch of production. In this sense it resembles the strategy approved by The Council Session of Comecon, under the title "The Basic Principles of the International Socialist Division of Labour" in 1961. The objectives of ISDL aimed: "a more efficient social production, a higher rate of economic growth, higher living standards,…industrialization and gradual removal of historical differences in economic development levels of the socialist countries and the creation of a material basis for their more-or-less simultaneous transition to communism"(qtd. in Bideleux and Tayler 185). Such objectives would be achieved through "the co-ordination of economic plans," "specialization and co-operation", "any deviation leading to disturbances of the economic cycle" (qtd. in Bideleux and Tayler 185). In other words, socialist countries united around Rusia, were supposed to specialise in specific industrial areas: engineering, chemical, ferrous and non-ferrous metallurgy" as well as in agricultural production. Due to the categorical opposition of Romania, such a strategy has never been implemented. Although Panem appears to be a single nation, it is in fact an association of states which stage the failure of the socialist specialized economy. If history had not been different, perhaps Romania would have been a sort of District 11 in the relation with Russia.

Similarly, the twelve districts reunited around the Capitol are supposed to be specialised in a specific economic sector. Thus, District 1 produces luxury goods while District 2 focuses on masonry and builds the nation's superb stonework. District 3 makes computers, televisions and all sort of electronic appliances. District 4's main industry is fishing and it supplies the seafood. Electricity is produced by district 5 which has numerous power plants. District 6 ensures transportation and builds hovercrafts, high-speed or cargo trains. The following one is covered by large portions of forest and processes lumber. Next in line, District 8 produces textiles and District 9 is Panem's bread bowl and processes grains. Meanwhile, District 10 takes care of the livestock, 11 specializes in agriculture and finally, District 12 focuses on coal mining.

The Capitol, however, represents a "deviation" or an anomaly of this system as it does not specialize and co-operate together with the other Districts. It exploits the Districts taking most of their goods, giving them nothing in exchange. This way, the Capitol gets more and more powerful and rich, while the districts become impoverished and over controlled. Furthermore, this situation leads to the "estrangement" or the "alienation" of the workers living in the districts. Although they work really hard they can never afford their "labour object" to use Marx's terms (33). The coal miners of District 12 can rarely warm their homes during winter time. The agricultures from District 11 are malnourished despite all the grains and vegetables they produce. The transport builders from 6 cannot travel, and the privileged jewellers from 1 cannot wear the expensive ornaments they create. Depriving workers from the districts of their labour products, (only the Capitol people are able to enjoy them) leads to their Self alienation; they become objects, "commodities".

Meanwhile, due to a sort of "divide et impera" policy, some of the Districts such as 1, 2, 4 are privileged by the Capitol and seem to be wealthier while others struggle in abject poverty. On a micro scale, the citizens of the districts continue to be socially stratified based on their financial power. Social stratification existent in the districts increases the alienation of people and becomes painfully visible during the annual reaping for the Hunger Games, which is unfair to the poor, as Katniss explains:

You become eligible for the reaping the day you turn twelve. That year, your name is entered once. At thirteen, twice. And so on and so on until you reach the age of eighteen…But here's the catch. Say you are poor and starving as we were. You can opt to add your name more times in exchange for tesserae…[For] someone like Madge, who has never been at risk of needing a tessera, the chance of her name being drawn is very slim compared to those of us who live in the Seam. Not impossible, but slim. (Collins, *HG* 11)

Facing a dramatic situation such as premature death of their children, the poor citizens of the districts become aware of their limitations and very soon their bitter pain takes the form of hate– class hatred. The children who are forced to participate in the Hunger Games but also their families interiorize this feeling and direct their aversion towards the Capitol but also towards those who occupy a better social position in their own districts. Katniss knows that the mayor's daughter, Madge, can also be selected for the Hunger Games, but she is aware of the fact that such a thing has limited chances to take place. The sadistic procedure according to which the reaping takes place is deeply influenced by class and financial power. Panem becomes, therefore, a failed example of communism but a successful exploitative one very similar to the Colonial one. Here we define Colonialism as "the policy and practice of a power in extending control over weaker people or areas" (Fomerand 169) and speculate upon it stating that the Capitol represents the dominating power while the Districts function as its colonies, though there is no invasion and

no ethnic conflicts. As we find out from the beginning of the trilogy, Panem "rose up out of the ashes of a place that was once called North America" (Collins *HG* 16).

In contrast, Suzanne Collins also presents a relatively successful Communist society. District 13 which obtained its independence after the rebellion of the Dark Days, functions separately from Panem and the Capitol. Here, the government takes equal care of its citizens and everyone has to obey specific rules, including President Alma Coin herself. There are no exceptions made over others. All citizens are assigned a cubicle, a uniform and three meals a day. Food comes from the underground farms and is rationalized, but everyone leaves with "enough calories to take you to the next meal, no more, no less" (Collins *MJ* 314). In return, citizens function according to a daily schedule which is temporarily tattooed on their arms, going to work or to school and obeying the orders coming from President Coin. In some respects, this society resembles to an anthill, where all citizens rigorously accomplish their duties. For almost seventy five years this type of organization has been functional especially due to is small size compared to Panem. However, it starts to crumble when it challenges the Capitol and tries to extend its power.

After the rebellion meant to change the current situation from Panem and eliminate dictatorship and the economic discrepancy, Collins does not propose a new solution. Apparently things are improved from a socio-political and economic point of view but Districts continue to exist though they get specialised in a new industrial branch. For instance, District 12 had its coal mines closed and begins to produce medicines. As Katniss says: "Machines from the Capitol break ground for a new factory where we will make medicines" (Collins *MJ* 386).

Comparing *MaddAddam* and *The Hunger Games* we underline the fact that they try to sound a warning signal regarding the increased economic discrepancy and social stratification which unbalance the United States, and propose two dysfunctional socio-economic systems that might evolve out of these problems if they are left unattended. Moreover, we stress the fact that omnipotent corporations such as those described by Atwood or a totalitarian regime like that from Collins's trilogy resemble very much when it comes to the masses they control. Although they use manipulation or terror, the corporations would be nothing without the customers who buy their products, and the Capitol would totally collapse without the Districts which work for it. To conclude, any socio-economic form a state might adopt can be shape and reshape as it represents only a facet of the institutional mechanism that lies beneath it. Additionally, systems of thought such as capitalism of communism can be fully functional and beneficial in theory, but putting them in practice and preventing them from reaching monstrous dimensions proves to be extremely challenging; an utopian impulse.

Works Cited

Primary Sources:
Atwood, Margaret. *MaddAddam*. London: Bloomsbury, 2013. Print.
…….. *Oryx and Crake*. London: Bloomsbury, 2003. Print.
…….. *The Year of the Flood: A Novel*. London: Bloomsbury, 2009. Print.
Collins, Suzanne. *Catching Fire*. New York: Scholastic, 2009. Print.
…….. *Mokingjay*. New York: Scholastic, 2010. Print.
…….. *The Hunger Games*. New York: Scholastic, 2008. Print.

Secondary Sources:

Bideleux, Robert, and Richard Taylor. *European Integration and Disintegration: East and West*. London: Routledge, 1996. Print.

Csicsery-Ronay, Istvan Jr. "Marxist theory and science fiction" in *The Cambridge Companion to Science Fiction*. James, Edward, and Farah Mendlesohn (eds.). pp.113-124. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.

Duménil, Gérard, and Dominique Lévy . *The Crisis of Neoliberalism*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2011. Print.

Fomerand, Jacques. *Historical Dictionary of Human Rights*. Maryland: Rowman&Littlefield, 2014. Print.

Fulcher, James. *Capitalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2004. Print.

Held, David and Anthony McGrew. *Globalisation/Anti-Globalization: Beyond the Great Divide*. Cambridge: Polity, 2007. Print.

Lethbridge, Lucy. *Servants: A Downstairs View of Twentieth-century Britain*. London: Bloomsbury, 2013. Print.

Mandell, Nikki. *The Corporation as Family: The Gendering of Corporate Welfare, 1890-1930*. Chapel Hill, NC: U of North Carolina, 2002. Print.

Marx, Karl, Friedrich Engels, and Samuel Moore. *The Communist Manifesto*. Harmondsworth: Penguin, 1967. Print.

Munck, Ronaldo. "Neoliberalism and Politics, and the Politics of Neoliberalism." *Neoliberalism: A Critical Reader*. Eds. Alfredo Saad-Filho and Deborah Johnston. London: Pluto Press, 2004. 60–69. Print.

Plehwe, Dieter; Bernhard Walpen and Gisela Neunhöffer. *Neoliberal Hegemony: A Global Critique*. Abingdon: Routledge, 2006. Print.

Sklair, Leslie. *Globalization: Capitalism and its Alternatives*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Print.

Steger, Manfred B. and Ravi K. Roy. *Neoliberalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Print.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979. Print

AN OVERVIEW OF TRANSLATION (STUDIES) METHODOLOGY IN ROMANIA

Ana-Magdalena Petraru,
Postdoc Researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : This paper purports to account for the methodology required by translation and its discipline, namely Translation Studies (TS) in our country. For this purpose, we will have in view works published by translation theorists and practitioners from the communist period when the first considerations on translation (studies) started to enjoy book length treatment due to Leon Levițchi's Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română/ Guidelines for Translators from English into Romanian (1975) or the proceedings of the First Colloquium on Literature and Translation (1981), to present day. Thus, as far as the post-communist period is concerned, we will discuss Translation (Studies) considerations on methodology as tackled by Andrei Bantaș and Elena Croitoru (1998), Ioana Adriana Bălăcescu (2008) or Rodica Dimitriu (2002, 2006) in their works. Our purpose is to distinguish original elements of the Romanian Translation Studies discourse on methodology during communism and post-communism and see whether the totalitarian regime and its instruments (ideology, censorship) had any say in the works published during the former period.

Keywords: Translation Studies discourse, translation methodology, communist and post-communist Romania, Romanian translation (studies), ideology.

Introduction

According to studies in translation history, reflections on translation have been made from the first significant writings in the world, i.e. ever since Herodotus and Cicero [1]. The same holds true for our country if we were to recall deacon Coresi's considerations on the importance of translation in the first work (he) rendered into Romanian, i.e. *Întrebare creștinească/ The Christian Inquiry* (1559); thus, in the preface he argued that translating the work was important so that "all people find out who Romanians are as Christians, as Saint Paul the apostle speaks… This is because five words in Romanian that can be understood by the people are better than ten thousand words in a foreign language that cannot" [*apud* 2]. Further on, debates on the legitimacy of translation rose in the 19th century when I. Heliade Rădulescu claimed that their purpose was "to tame habits, to eliminate prejudice, to teach man how to live in peace and serenity with others, to point out duties for everyone and to show man greatness (…) good translations enrich and ennoble the language by means of speech and embellishments of reputed foreign authors" [quoted in 3], as opposed to Kogălniceanu who, in his 'traductionitis' [*apud* 4] did not so much oppose translations, as rejected the useless ones from cheap novels.

However, as far as translation methodology is concerned, precepts on how translations should be carried out have started to come out since the middle of the 19th century, when Gheorghe Bariț, in the periodical written in Cyrillic alphabet he directed, *Foaie pentru inimă,*

minte şi literatură/ Paper for the Heart, Mind and Literature rose against bad translations and gave guidelines on how good translations should be made [*apud* 5]. Moreover, as mentioned in our previous research on the Romanian discourse on translation in periodicals [6], there were also debates at the beginning of the 20th century between Romanian philologists such as Camil Petrescu who was in favour of free, literal translations, unlike Vianu that advocated a free style and supported adaptations (as in the case of Murnu's translation from Homer that led to the debate in the first place). With respect to method, the translator should be careful for his work to be more than a transposition between words from one language into another; (s)he should achieve the mirroring of one culture and civilisation into another, as Gabriel Țepelea claimed when discussing Ortega y Gasset's *The Misery and Splendour of Translation* [6, *ibidem*]. Considerations on the importance and quality of translations of the inter-war period are many, most of them published in the periodicals of the time; however, they have only started to receive book-length treatment since the communist years (due to Leon Levițchi's *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română/ Guidelines for Translators from English into Romanian*, 1975 Gelu Ionescu's *Orizontul traducerii/ The Horizon of Translation*, 1981 or Ioan Kohn's *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere/ Compensatory Virtues of Romanian in Translation*, 1983). This probably owes to the establishment of the discipline of Translation Studies in the 1950s and the precepts of the Translator's Charter set at Dubrovnik in 1963. As far as the situation of Romania is concerned, the new regime witnessed the foundation of state publishing houses with coherent translation policies and world literature series (a concept also coined during the period), the formation of the most important translators and philologists from English (Andrei Bantaș, Leon Levițchi, Petre Solomon, Frida Papadache, etc.) and the set-up of reviews meant to deal with the reception of world literature (via translation), i.e. *România literară/ Literary Romania* and *Secolul XX/ The XXth Century* [7, *passim*]. Against this background, it was only natural for the Romanian discourse on translation to flourish during the communist years and for its methodology to refine.

Material and method

For the purpose of our study, i.e. to account for the methodology in the Romanian discourse on translation (studies) during the (post)communist years, we used the 'material' published ever since the 70s, namely TS courses, workbooks, conference proceedings such as the ones mentioned above by Leon Levițchi (1975) Gelu Ionescu (1981) or Ioan Kohn (1983) for the communist period. We also included the proceedings of the First Colloquium on Literature and Translation (1981) and some of the studies and textbooks that enjoyed book-length treatment after 1989 such as Rodica Dimitriu's *Theories and Practice of Translation* (2002) or *The Cultural Turn in Translation Studies* (2006), Andrei Bantaș and Elena Croitoru's *Didactica traducerii/ Didactics of Translation* (1998) or Ioana Adriana Bălăcescu's *Traduction: didactique et créativité* (2008).

Our methods draw on research methodologies in TS ranging from basic principles such as the ones outlined by Jenny Williams and Andrew Chesterman in *The Map: A Beginner's Guide to*

Doing Research in Translation Studies (2002) to the more recent and elaborate considerations of Gabriela Saldanha and Sharon O'Brien in *Research Methodologies in Translation Studies* (2014). We are also indebted to the discourse analysis in a TS related context, perhaps best rendered by Christina Schäffner in *The Role of Discourse Analysis for Translation and in Translator Training* (2002). Thus, Williams and Chesterman discuss classic TS areas such as research pertaining to text analysis and translation, translation quality assessment, genre translation, multimedia translation, translation and technology, translation history, translation ethics, terminology and glossaries, interpreting, the translation process, translator training and the translation profession. They also agree on the fact that theory and practice are intertwined and on relevant research questions to be asked and answered in empirical (be it naturalistic or experimental) or applied research. Methodology should, therefore account for all these aspects and its assessment would definitely need to consider explicitness, evidence, critical attitude, statistics, appropriate theory, criteria for data selection, and implications. [8] However, as Saldanha and O'Brien argue in the volume they co-authored, since *The Map* new methods have been applied in TS such as "keystroke logging, eye tracking, internet-mediated research, as well as an increased focus on sociological and ethnographic approaches to research and on research ethics" [9]; hence the focus on specific methodologies which describe in detail when and how to apply them with examples from TS research. The two scholars agree that due to its interdisciplinary character, TS combines developments from applied linguistics, literary criticism, social science, psychology and cultural studies and requires various methodologies that need combining to 'cross-fertilize' the field. Focusing more on empirical than conceptual research, the scholars analyse "the texts that are the product of translation, the translation process, the participants involved in that process and the context in which translations are produced and received" [9] with the inevitable overlap between these features of translation. They draw on Chesterman and the three types of models he distinguished, namely the comparative ones "which aim to discover language-pair translation rules, language-system contrasts, or translation product universals (also known as features of translation); process models, which represent change (from state A to state B) over a time interval (although the process is not necessarily linear) and allow us to understand decision-making in translation and cognitive factors influencing this process; and causal models, which aim to explain why translations are the way they are by reference to three dimensions of causation: the translator's cognition (translator's knowledge, attitude, identity, skills), the translation event (translator's brief, payment, deadlines) and the socio-cultural factors (ideology, censorship, cultural traditions, audience)" [9, *ibidem*]. Saldanha and O' Brien also refer to Marco's four (non-exhaustive) models of research in TS: textual-descriptivist, cognitive, culturalist and sociological, proposed in 2009, admitting that his model brings closer research methods and theoretical approaches; yet, they argue for more flexibility to encourage creativity and the combination of theories and methods.

Schäffner's work is the result of the seminars held at Aaston University in November 2000 at Aarhus School of Business, Denmark. The book is a collection of essays tackling the debate between Trosborg and other TS scholars (including Rodica Dimitriu for Romania). The

author's approach is eclectic as she found inspiration in the theory of speech acts, text types and semantics, not to mention Halliday's studies on register, Reiss' Skopos theory or Christiane Nord's functionalism in TS. Her purpose was for students to deepen their understanding of TS-related phenomena which would also help them in their training as future translation professionals. The general conclusion reached by the specialists invited to the debate was towards the improvement of Skopos theory, the training of students that should be more sensitive with respect to translation issues and reflect on them more. The Romanian TS scholar Rodica Dimitriu also brings into play the problems encountered by translators in their job; thus, they mainly work under pressure in an extremely stressful environment and the need to cope with emotional stress [10].

Results and Discussion

A genuine methodology on translating (from English into Romanian) is perhaps best outlined by Leon Levițchi's *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română/ Guidelines for Translators from English into Romanian* (1975). The author pleads for the importance of a methodology and translation theory as a subordinate product of applied linguistics which was still insufficiently developed at that time (despite the attempts made by E. Cary or J.C. Catford at the era). [11] As mentioned in our previous research, his "guidelines refer to denotation (and the use of monolingual and bilingual dictionaries), vocabulary (homonymy, polysemy, false friends, etc.), grammar (anaphora and cataphora, verbs, sequence of tenses), figures of speech (allegory, allusion, ambiguity, ellipsis, pun, etc.), stress, intonation, repetition, rhyme, modality, connotation, coherence and style. The importance of parallel texts is also acknowledged and his bibliography on translation contains both Western (Benjamin Walter, Catford, Cartledge, Savory) and Eastern criticism (Fedorov and Aristov)." [12] His claims are for the 'good paraphrase', a work that needs to achieve the value of the original, to be as convincing as the latter for the target text reader. Among the peripheral forms of translation, Levițchi acknowledges *metaphrase* which 'spoils' the target language but its usefulness for the explanation of forms or difficult sentences cannot be denied. It can be accepted only accompanied by a finished version ('the good paraphrase') for didactic purposes. The *summary* is only justified by the lack of time which would have been incurred by a complete translation and is mostly employed by interpreters and in subtitling. *Adaptation* or *imitation* is so different from translation that it becomes a simple *pretext* for creation and despite its originality, it is inadequate when considered as translation. Last but not least, *selective translation* is incomplete, yet correct (as opposed to the metaphrase) and useful in teaching [11, *passim*]. In the same linguistic stance, pleading for the compensatory value of the target language (TL) in translation and rising against the postulate of untranslatability, in *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere/ Compensatory Virtues of Romanian in Translation* (1983), Kohn argues that as far as practice is concerned, the difficulties and limits of translation should be revealed, the probabilities of failure (recurrence and degree of untranslatability), determined and translatability scientifically proved. [13] A translation methodology would thus know how to appreciate the stylistic function fulfilled

by syntactic structures in various texts; provide information on the author's option for a certain syntactic structure and effect which allow the translator to obtain a similar effect in the TL and the establishment, via the restrictions of selection, the lexical combination norms and the stylistic values of deviations from it. Moreover, the methods of modern linguistics offer the possibility of objectivizing and thoroughly researching the process of translation in all its stages. [*ibidem*]

With respect to methodology, in the proceedings of the *First Colloquium on Literature and Translation* (1981), Romanian philologists such as Leon Levițchi argue that translations need to be complete (as in the case of the critical Romanian editions of Shakespeare's works which came out at 'Univers' Publishing House during the communist years) and direct (and indirect ones via a third language are only accepted as auxiliary material). Moreover, prose should be rendered by prose and verse by verse, translators should not add or omit anything so as not to overstrain or understrain their readers, respectively. The ultimate aim would be for the translation to be read as the original, i.e. achieve the same effect as the source text and be as 'communicative' and 'connotative' as possible. Translators should only translate works they are suited for, that is have 'affinities' with the original work and its author [14].

At this stage it is also important to mention that the discourse on translation (studies) during the communist period was not influenced by the ideology of the time, except for a short remark in the pages of the *First Colloquium on Literature and Translation* (1981) which acknowledged the importance of the regime in the boost of good translations on the market as opposed to the previous period, i.e. the inter-war years. In fact, it was admitted that Ceaușescu himself was for the enrichment of the Romanian language and culture by translations from important authors [14]. Certainly, Kohn drew on Marxist linguistics and translation practice when pleading for the legitimacy of translation, rising against untranslatability and arguing for the compensatory values of the target language in translation.

After 1989 TS courses such as Bantaș and Croitoru's 1998 one, *Didactica traducerii/ Didactics of Translation* overview the international approaches in the field tackling issues such as the translator and his/her relation with the writer, (translation and) interpretation, the concept of equivalence in translation, the translatability of a text, language variations, register, English teaching and translation, translation competency, history of translations in Romania, simultaneous and consecutive interpreting and hypotheses on the translation of poetry. The authors reach commonsensical conclusions such as the fact that with respect to a general methodology, translation needs to consider the linguistic, semantic and pragmatic context, not to mention the relevant situational or cultural ones; moreover, translation is not the simple rendering of a source language text in a target language one for the surface structure sense of the two to be approximate, this is an old fashioned and narrow conception only emphasizing syntax. There is no absolute translatability or untranslatability, neither loss, nor gain; in case the former occurs, it should be compensated. The translator's activity is deemed to be carried out in three stages: the analysis (the act of interpretation), transformation and the shaping of the translated text (the final product). A translator's methodology should aim at following the rhetorical purpose and functions of the text to translate to operate changes at the structural level and the establishment of

equivalence in discourse and register are a means to set the limits of translatability. Regarding register, situation is equally important, as the special the latter, the more restricted the range of options for the former. The two authors also give concrete methodological suggestions for the training of (Romanian) translators, in general and interpreters, in particular: improving specialized linguistic competence, becoming aware that there are possible solutions for most methodological and syntactic difficulties, acknowledging synonymy and making the best choice according to context, clarity and preciseness of expression, knowledge of the field and practice, psychological training (as in the case of actors for interpreters) and self-control [15].

Courses intended for (future) translators and interpreters from French such as Ioana Adriana Bălăcescu's *Traduction: didactique et créativité* (2008) argue that, above all, a translation cannot be faithful and creativity comes through practice. The author is drawing on analytical and intuitive approaches for TS methodology: according to the former, the sense of the text to translate is within it and increasingly subtle methods of analysis only need developing to find it; the latter is tributary to hermeneutics whose creed is that the sense of a text 'springs' from it in a fusion of horizons based on the translator's experience. Moreover, The TS scholar stresses the importance of needs analysis for creativity which is close to faithfulness in translation and the fact that any methodology should consider it in the case of the translator. Discussing corpora consisting of testimonies of translator poets and recordings of translating methodologies, Bălăcescu opts for retrospective methods of analysis and introspective ones, respectively, to show how the translator, in his/her struggle for fidelity, is creative and feels like betraying the source text [16].

Other courses such as Rodica Dimitriu's intended for translators from English include exercises in addition to theoretical overviews. For instance, after reading about the polysystem theory, students can be asked to make a list of 5-6 original literary works and then translations they consider as canonic in their literature and give reasons for their choices; of 3 original literary works/ translations that have not been canonized yet and the students regard as innovative and give reasons for which they think the respective works occupy a central position in their cultural and literary polysystems. Students could also come up with a historical period in their culture when translations occupied a primary position and say whether there were any literary genres imported through translations and what was/ were the 'larger' and 'older' culture(s) from which translations were undertaken. Last but not least, as theoretical methodology put in practice, students could argue in favour or against Itamar Even-Zohar's or Gideon Toury's claims; according to the former, "if translations hold a primary position in a culture, then translators feel less constrained to use target culture literary models and introduce innovation by exploring source text relations; if translations hold a secondary place, translators will attempt to conform to the norms and models of the target culture" [17] so students could be asked to "compare several source texts to their translations and decide whether they confirm or contradict Even-Zohar's terms" [*ibidem*]. According to the latter, "pseudo-translations are legitimate objects of study", therefore students should be able to (dis)agree with the statement and say what "would make an author claim that his/ her work is a translation rather than 'an original'? [*ibidem*], whether they

know of any pseudo-translation in their culture/ other cultures that became popular among readers and give reasons for the popularity in question [*passim*].

Conclusion

Our study on Translation Studies methodologies in Romania is not exhaustive; however, it affords us to reach the conclusion that, from the communist period to present day, Romanian TS methodology is not very original, drawing on the international literature of the field for its claims. Thus, if the communist ideology is barely present in the studies published in volume during the period (the 1981 proceedings of the First Colloquium on Literature and Translation) or tributary to Marxist thought (Kohn's *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere/ Compensatory Virtues of Romanian in Translation*, 1983), post-communist TS literature, in general and courses for the students' use, in particular give commonsensical precepts on the art of translation and interpreting (Bantaș and Croitoru, 1998), analyse corpora and set up the translator's needs analysis based on creativity (Bălăcescu, 2008) or include practical exercises to help students learn and apply theoretical concepts of important TS scholars at different times (such as the activities designed to help students master the Polysystem Theory in Dimitriu's 2006 course).

REFERENCES

Robinson, D. (1997). Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche. Manchester: St. Jerome Publishing House, pp. 1-13.

Lungu Badea, G. (2005). Tendințe în cercetarea traductologică, Timișoara: Editura Universității de Vest, p. 145.

Cornea, P. (1966). "Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea". De la Alecsandrescu la Eminescu. Bucureşti: Editura pentru Literatură, p. 66.

Lungu Badea, G. (2013). Idei și metaidei traductive românești, Timișoara: Eurostampa, p. 24.

Lăcătuşu, T. (2000). "Concepţii asupra traducerii şi traducătorului". Cultură şi comunicare. Raporturi literare româno-engleze 1900-1950. Iaşi: Junimea, pp. 63-83.

Petraru, A.M. (2015) "The Romanian Discourse on Translation in Periodicals (1800-1945)". Journal of Romanian Literary Studies, issue no. 6, Tg. Mureș: Arhipelag XXI Press, pp. 1344-1354.

Dimitriu, R. (2000). "Translation Policies in Pre-Communist and Communist Romania. The Case of Aldous Huxley". Across Languages and Cultures 1(2), pp. 185-186.

Williams, J., Chersterman, A. (2002). The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies, Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 1-128.

Saldanha, G., O'Brien, S. (2014). Research Methodologies in Translation Studies, London and New York: Routledge, pp. 1-9.

Schäffner, C. (ed.) (2002). The Role of Discourse Analysis for Translation and in Translator Training. Clevedon: Multilingual Matters, pp 9-89.

Levițchi, L. (1975). Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română, București: Editura Științifică și Enciclopedică, pp. 1-18.
Petraru, A.M. (2014). "Contextualising the Translation Studies Discourse in Communist Romania". Communication, Context, Interdisciplinarity, vol III, Section: Language and Discourse, Tg. Mureș: Arhipelag XXI Press, pp. 331-338.
Kohn, I. (1983). Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere, Timișoara: Facla, pp. 1-14.
_____ "Colocviul național de traduceri și literatură universală. Stenograma lucrărilor." (1981) *Viața Românească*, special issue, XXXIV, pp. 1-55.
Bantaș, A., Croitoru, E. (1998). Didactica traducerii, București: Teora, pp. 1-134.
Bălăcescu, Ioana Adriana (2008). Traduction: didactique et créativité, Craiova: Universitaria, pp. 1-38.
Dimitriu, R. (2006). The Cultural Turn in Translation Studies, Iași: Institutul European, pp. 60-61.

THE ASH TREE AND ROMANIAN MYTHOLOGIES. THE DISCOURSE OF MYTH

Adriana Dana Listes Pop
PhD Student, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The discourse of myth was intended to be approached in a series of volumes planned by Ioan Petru Culianu in the '70s, but never finished. The first one was proposed to Mircea Eliade as a study of Romanian popular mythology, the second one's aim being the analysis of Eminescu's poetical imaginary, the third one trying to investigate Dan Laurențiu's lyrics. The volumes would have been called Ash Tree and Romanian Mythologies, being announced for the first time in the letter 37 addressed to Mircea Eliade în 29 august 1977[1]*. The Ash Tree would have been structured in two parts, the first one containing studies and commentaries about Novalis, Hölderin, Eminescu, Bacovia, Trakl, the second part examining Dan Laurențiu.*

Keywords: myth, imaginary, phantasms, bricks, system

O parte dintre mitanalize au fost incluse în volumul *Iter in silvis I*[2] – eseul *Romantism acosmic la Eminescu* și *Notă de demonologie bulgakoviană*. În ultima notă a celei de-a doua mitanalize, Culianu anunță pregătirea volumului *Arborele cenușii* („Acestea vor fi reluate, cu suficientă documentare, în volumul aflat în pregătire *L'Arbre des cendres*"[3]). Editorii precizează că au fost descoperite printre manuscrisele sale „o scurtă introducere și câteva însemnări grupate sub acest titlu"[4] ce intenționau explorarea „imaginarului literar"[5]. În 10 august 1978, Culianu menționează în scrisoarea 49 trimisă lui Mircea Eliade un articol despre lirica lui Mihai Eminescu predat spre publicare, redactat odată cu articolul *Ponce subtilis*. În mai 1979, îi trimite savantului încă două eseuri despre lirica eminesciană, editorii precizând că ar fi fost intitulate *Romantism acosmic la Eminescu* și *Fantasmele nihilismului la Eminescu*[6].

Articolul cu care debutează tânărul Culianu în străinătate este dedicat lui Dan Laurențiu, fiind intitulat chiar *Dan Laurențiu,* publicat în *Fiera Letteraria* în decembrie 1973. Îl trimite lui Mircea Eliade, răspunsul și încurajarea acestui venind în scrisoarea *10* din 30 ianuarie 1974 („Mi-a plăcut foarte mult textul despre Dan Laurențiu"[7]). Poet și eseist „incomod", dispune de

[1] "Am în șantier un volum de analiză istorico religioasă a folklorului românesc și balcanic și un volum despre „orizontul imaginar al lui M. Eminescu"; apoi, mai mărunt, un volumaș despre un poet român care mi permite să mi dezvolt pasiunea pentru romantismul german și pentru Trakl. De istoria religiilor am în șantier mai multe lucruri. Cu cele mai alese sărutări de mâini, salutări și urări de sănătate", Ioan Petru Culianu, *Dialoguri întrerupte,* ediția a doua revăzută și adăugită, prefață de Matei Călinescu, ediție îngrijită de Tereza Culianu-Petrescu și Dan Petrescu, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2013, „37", p. 124.
[2] *Ibid.*, p. 61.
[3] Ioan Petru Culianu, *Iter in silvis I, Eseuri despre gnoză și alte studii*, traduceri de Dan Petrescu, Corina Popescu, Hans Neumann; notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, introducere de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2012, nota 32, p. 243.
[4] *Ibid.*, pp. 243-244.
[5] *Ibid.*
[6] „Vă trimit articolul despre Eminescu și gnostici (al doilea care va ieși, sper, prin Germania, e pe drum)", Ioan Petru Culianu, *Dialoguri întrerupte, op. cit.*, „66", p. 195.
[7] *Ibid.*, „10", p. 61.

interesul lui Culianu în al doilea articol, *Doi poeți români*, publicat în 1977 în revista culturală românească *Limite*.

Un alt proiect dedicat studiului mitului aproximat la un număr de trei sute cincizeci de pagini ar fi fost *Éclaircies. Mythe, vérité et système,* conturat într-un scurt text scris în anul 1988 („*Éclaircies. Mythe, vérité et système* (în arhiva familiei s-au păstrat două pagini, dintre care una e pagina de titlu, tipărite pe o imprimantă cu ace))[8]. În această schiță de proiect, Culianu menționează interesul său pentru gândirea sistemică, mecanica cuantică și teoria fractalilor trezit de Hillary Wiesner, precizând că seria de emisiuni de știință difuzate de BBC pentru Europa de Est ar fi fost rezultatele acestui proiect.

Tot aici descoperim configurarea unei conexiuni sistemice între discursul științific și cel mitanalitic, precum și procesul de restructurare a gândirii din perspectivă sistemică. După Sorin Antohi, volumul urma să conțină o serie de texte: *Vrăjitoarea la ananghie, Dr. Faust, mare sodomit și necromant, Au rythme des talons* și *Hors-la-loi.* Ca și în cazul volumului *Iter in silvis,* Culianu ar fi explicat eseurile ca pe niște fulgerări ale gândirii („piesele reținute în sumar erau izbucnirile uneia și aceleiași fulgurații și procedau cognitiv asemenea structurii în trepte a fulgerului”[9]).

Având ca obiectiv explorarea imaginarului scriitorilor ce operează cu „elemente mitice”[10], veriga de legătură a discursului mitanalitic în sistem este conceptul de imaginar. Culianu sondează orizontul imaginar eminescian și imaginarul literar în general, creându-și o listă de scriitori preferați, concentrându-se asupra celor „ce se slujesc explicit de mituri”[11]. Mitanalizele urmăresc manifestarea fantasmelor de distrugere activate de nihilismul romantic, reprezentând „o contribuție la istoria globală a nihilismului și a rolului său înăuntrul civilizației occidentale”[12]. Conexiunea dintre discursul mitului și cel științific în sistemul de gândire este sugerată și în volumul *Gnozele dualiste ale Occidentului,* unde autorul constată că „ajungi să crezi că în fiecare scriitor stă ascuns un gnostic”[13].

În ultima perioadă de creație, mitul este perceput de Culianu ca proces mental („mitul există în nenumărate variante, dintre care fiecare reprezintă transformări ale celorlalte și poate să ia naștere în mod independent din lucrarea unor minți omenești”[14]). Aceste permutări sau transformări sunt cognitive, motiv pentru care explicația mitului trebuie căutată în modul de funcționare a minții umane, neschimbat de peste șaizeci de mii de ani, precum și în „ipoteza uniformității minții omenești”[15]. Sistemele mitice sunt sisteme de gândire generate prin reguli binare, teorie exemplificată prin sistemul miturilor gnostice în *Arborele gnozei,* unde explică gnosticismul ca pe un set de transformări ale unui sistem multidimensional ce variază nelimitat, pornind de la mitul biblic din Cartea Facerii. La fel ca viața umană, mitul este un proces computațional, fiind, ca și viața, un „mecanism bazat pe alegeri multiple”[16], astfel încât, dacă în

[8] Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții,* ediție îngrijită de Mona Antohi şi Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, cu un studiu introductiv de Sorin Antohi, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002, p. 11.
[9] Sorin Antohi, *op. cit.*, p. 12, nota 2.
[10] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade,* ediția a II a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Nemira, 2000București, p. 97.
[11] *Ibid.*, p. 96.
[12] *Ibid.*, p. 97.
[13] Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului, Istorie și mituri*, ediția a doua, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, postfață de Horia – Roman Patapievici, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002, p. 330.
[14] Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei, Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern,* ediția a II a, traducere din limba engleză de Corina Popescu, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005, p. 11.
[15] Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții, op. cit.*, p. 333.
[16] Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei, op. cit.*, p. 330.

proza literară abordează viețile umane ca fractali, în discursul mitanalitic o procesează prin instrumentul mitului.

Textul *Mit și viață reală în opera lui Mircea Eliade*[17] explică mitul ca fiind integrat realității, având elemente în comun cu viața umană, mitul fiind trăit în vremurile moderne de către persoana socială, realistă, materialistă. Miturile sunt echivalate cu niște povești de viață ce vehiculează un model existențial, Culianu părând să ambiguizeze diferența dintre poveste și mit în felul în care în *Arborele gnozei* ambiguizează diferența dintre viață și mit. De asemenea, crede ca și Geertz că miticul și realul se completează reciproc.

Culianu consideră că mitul provine din realitate, fiind ciclic, realitatea și mitul fiind descrise ca două foi de celuloid suprapuse peste o pagină, accentuând situația de amestec și integrare dintre realitate, mit și viața umană. Dacă persoanele dotate cu imaginație sunt capabile să recunoască miturile, în alte situații înțelegerea miturilor poate surveni prin intermediul experienței directe. În acest context, Culianu evidențiază în *Arborele gnozei* faptul că „și în mit, ca și în viață, o alegere greșită poate fi fatală", ducând la distrugerea multor gânditori de-a lungul istoriei, dar și a oamenilor în general, aceștia realizând permanent procese de decizie cu efecte și consecințe diferite.

În volumul *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Culianu analizează mecanismul reproductiv al miturilor și modul în care ființa umană și sistemul de producție mitică se gândesc și se regândesc reciproc. Abordarea mitanalitică sistemică pare a se prefigura la începutul anilor '80 în eseul *Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul,* Culianu percepându-l ca pe un „sistem închis"[18] ce permite doar un anumit tip de lectură. Peste șapte ani, perspectiva sistemică este consolidată, în eseul *Fantasmele fricii sau cum ajungi revoluționar de profesie* operând cu conceptul de cărămizi utilizat mai târziu în studiul *Arborele gnozei*.

Aceste „cărămizi de construcție textuală"[19] sunt formate din secvențe recurente, considerate elemente unitare. Secvențele de fantasme, repetabile, sunt produse de un mecanism pro-formativ, luând forma unor scenarii obsesive numite „povești obsedante" recognoscibile, ce poartă amprenta fiecărui scriitor în parte. Cărămizile textuale formează „sistemul lui Eminescu"[20], o cărămidă textuală recurentă fiind secvența tinerei fete izolate „suspendată între pământ și cer"[21], aflată într-o poziție socială superioară bărbatului. Culianu pare să descopere aici tema multidimensionalității, personajele aferente acestei cărămizi sistemice eminesciene fiind poziționate în dimensiuni sociale diferite. Percepute ca manifestări ale universului multidimensional, unele dintre personajele feminine conturate în proza sa păstrează o caracteristică eminesciană prin inaccesibilitatea și inocența lor. Entitățile feminine par a fi materializări ale altor dimensiuni, secvența fiind inversată Luceafărului, rezultând un fel de luceferi feminini cvadridimensionali, personajul masculin păstrând calități pământești.

În ultima etapă de creație, abordarea mitului suferă o mutație, în eseul *Doctor Faust mare sodomit și necromant* fiind perceput din perspectivă integrativă, format prin suprapunerea unor secvențe succesive, multistratificate, generate și proiectate pe ceea ce istoricul numește „ecranul istoriei"[22]. Pornind de la analiza mitului faustic, mitanalistul ajunge la concluzia că acest mit, ca

[17] Ioan Petru Culianu, *Studii românești II, Soarele și Luna. Otrăvurile admirației,* traduceri de Maria Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu Petrescu, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2009, pp. 148-155.
[18] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit*., p. 80.
[19] *Ibid.*, p. 131.
[20] *Ibid.*, p. 132.
[21] *Ibid.*, p. 131.
[22] Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții, op. cit*., p. 341.

toate miturile, există ca procese, nu ca narațiuni. Culianu consideră necesară o teorie dinamică a mitului ca proces implicat în transformările sociale, mitul fiind o non-entitate, o colecție de variante permutabile incluse într-un ambalaj. Mitul are o existență ambiguă, similară unei colecții de particule subatomice imperceptibile vederii, sesizabile doar mental, fiind perceptibil ca o tendință de repetitivitate și de reinterpretare continuă. Aproape antropomorfizat, acesta pare capabil să dea replici binare, prin care aprobă sau dezaprobă („mitul lui Faust a răspuns de multe ori cu da și de multe ori cu nu la toate aceste întrebări și la alte sute și poate mii”[23]).

După Culianu, mitul este integrat într-un sistem mitic, manifestându-se în mai multe secvențe ce variază în funcție de contextul social. Mitul poate fi utilizat ca instrument de analiză a societății, având în vedere că în toate formele de societate „semnificația umană fundamentală este exprimată prin mit”[24]. Mitul se pretează analizei sistemice pentru că reprezintă „un mecanism de iluzionare”[25] menit să creeze aparența de continuitate și stabilitate într-o lume în perpetuă schimbare. Analizat din perspectivă sistemică, mitul este un proces dinamic ce utilizează o intrigă pentru a vehicula o serie de mesaje semnificative pentru actorii sociali, transformându-se și repliindu-se în tandem cu schimbările sociale, fiind în același timp produsul și consecința acestor transformări.

Culianu scrie prima mitanaliză în țară, în 1971, intitulată *Mit și simbol în proza lui V. Voiculescu*, publicată în revista *Ethos* doi ani mai târziu. În acest eseu, fixează premisele teoretice ale mitanalizei și atenționează asupra necesității implicării istoricului religiilor în analiza literaturii ce reflectă credințe religioase, fără cunoașterea cărora nu poate fi înțeleasă în totalitate. Cu toate acestea, considerațiile metodologice și teoretice sunt detaliate în eseul *Fanstasmele libertății la Mihai Eminescu*, publicat zece ani mai târziu. Acest tip de literatură ar conține un cod inițiatic pentru identificarea căruia filologul trebuie să colaboreze cu istoricul religiilor. Intervenția acestuia ar fi indispensabilă în cazul literaturii mistice, în alte situații fiind binevenită prin abilitatea de iluminare a simbolurilor. Mitanalistul dorește să distingă structura simbolică a operei lui Voiculescu urmărind detectarea schemelor onirice profund infiltrate în textele structurate de un „joc onirico-estetic”[26]. În acest scop, propune cititoarei jocul de-a etimologia fantastică, proces ludic înțeles ca mod de cunoaștere.

Culianu mărturisește că exercițiile sale mitanalitice realizate din perspectiva istoriei comparate a religiilor au fost inspirate de scrierile eliadiene, jungiene și de activitatea grupului Eranos. În opinia sa, un istoric al religiilor este capabil să contribuie eficient la analiza operelor literare prin abilitatea de iluminare a simbolurilor conținute, de multe ori conectate cu noțiuni religioase într-un discurs subiacent retoricii textuale. Deși nu argumentează „legitimitatea unei critici literare din punctul de vedere al istoriei comparate a religiilor”, evidențiază capacitatea acestei abordări de a deschide noi orizonturi în domeniul analizei literare. Culianu își începe demonstrația mitanalitică pe opera lui Vasile Voiculescu, fiind interesat de detectarea structurii simbolice subterane, coborând în „lumea simbolurilor transpersonale”[27].

În eseul *Mit și simbol în proza lui V. Voiculescu,* intenția mitanalistului este să descifreze schema simbolică pe care scriitorul a construit opera. Conceptul de simbol transpersonal propus în acest articol presupune o operație de psihanaliză a textului mai profundă decât investigarea unor complexe psihologice înțelese ca accidente ale personalității. Mitanalistul descoperă în

[23] „Doctor Faust, mare sodomit și necromant. Reflecții asupra mitului”, Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții, op. cit.,* pp. 220-256.
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*
[26] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit.,* p. 20.
[27] *Ibid.*, p. 18.

Zahei Orbul influențe indo-iraniene în imaginea mutantului social creat prin suprapunerea a două persoane cu handicapuri fizice, rătăcind printr-o lume în descompunere. Această lume este descrisă ca „dragoste spurcată, rachiu otrăvit, tutun blestemat", citat descoperit și în partea a doua a povestirii *Pază bună* din *Arta fugii*. Pentru că orbul Zahei și preotul olog se întâlnesc și se sudează într-un singur trup printr-un „procedeu mecanic" din care rezultă o nouă ființă hibridă, un fel de om cu două capete, „doi-într-unul", mitanalistul recunoaște motivul dublului din folclorul indian.

În acea perioadă, tânărul mitanalist era preocupat de descoperirea unui specific național românesc pentru a demonstra continuitatea valorică a culturii române și a situa literatura română în context universal, cultura fiind considerată „un ansamblu de texte"[28] de către Clifford Geertz. În acest scop, scrie o serie de mitanalize în care explorează imaginarul poetic eminescian, detectând o serie de influențe platonice, gnostice și romantice. Primul eseu dedicat lui Eminescu, *Notă despre opsis și theoria în poezia lui Eminescu*, publicat în 1976, este considerat „articol incomplet" în următoarea mitanaliză eminesciană, *Romantism acosmic la Mihai Eminescu*, publicată peste trei ani. Prima mitanaliză este construită pe baza cuvântului cheie manuscris eminescian, descoperind concepția simțului văzului ca formă tactilă subtilă preluată din *Filocalia* lui Nicodim Aghioritul, a cărui traducere românească figura în biblioteca poetului.

Sondând textele eminesciene, Culianu scoate la lumină un Eminescu nocturn, selenar, amator de contemplație astrală, proces care îl conectează la structurile profunde ale imaginarului. Această conexiune îi dă capacitatea de a realiza acte de intuiție profundă exemplificate prin analogia suflet-stea, prezentă în mitologii și folclor. Influența mitologiilor selenare asupra imaginarului eminescian este explicată printr-o formă de comunicare „subterană dintre vis și lumea simbolurilor arhaice"[29]. În viziunea lui Corin Braga, intuițiile abisale reprezintă fantasme inconștiente sau preconcepții echivalate cu structurile mentale latente transmise filogenetic, organizate în decupaje arhetipale. Aceste fantasme „conduc pana artistului de multe ori fără știrea sau împotriva voinței sale"[30], ducând la realizarea unor opere literare ce conțin informație arhetipologică concentrată, cu impact asupra cititorilor.

Următoarea mitanaliză eminesciană, *Romantism acosmic la Mihai Eminescu,* analizează temele gnostice din opera poetului, descoperind o ierarhie ontologică gnostică în poemul Mureșanu. Culianu descoperă și prezența unui Satan descris ca pată de întuneric ce se întinde asupra luminii, cu scopul de a provoca regresia luminii spre întunericul abisal. Cea de-a treia mitanaliză eminesciană, *Fantasmele nihilismului la Eminescu*, publicată în 1980, situează originea influenței dualiste asupra imaginarului eminescian în folclorul românesc. În acest eseu, mitanalistul vizează stabilirea unei „gramatici mitologice"[31] a poetului român, fiind interesat în special de două tipuri de scenarii cu fantasme.

Din punctul său de vedere, scriitorul este un operator de fantasme instrumentate în scenarii variate, generate în punctul convergent dintre inconștient și abstracția lingvistică. Culianu se arată dezamăgit de insistența exegeților eminescieni asupra influenței schopenhaueriene, marcând necesitatea unor contribuții creative, personale, având în vedere că Eminescu este un operator de fantasme și nu de concepte („Se impune, pe planul eminescologiei,

[28] Clifford Geertz, *Interpretarea culturilor*. *Selected Essays*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1973, p. 452.
[29] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit.,* p. 30.
[30] Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, ediția a II a, Cluj-Napoca, Dacia, „Mundus imaginalis", 2007, pp. 5-23.
[31] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 48.

o *Umwertung aller Werte*, dată fiind importanța asumată de Eminescu pentru conștiința națională românească (el fiind, în același timp, Dante, Petrarca și Leopardi în cultura română)"[32]).

În eseul *Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul* publicat în 1981, revine la precizarea din nota precedentă, accentuând faptul că Eminescu este un poet, deci un operator de fantasme. Culianu își numește abordarea „cercetare mitanalitică"[33] explicând sensul conceptului paratextual, oferind și o listă de eseuri publicate până în acel moment („Calificativul de „mitanalitice" se aplică cercetărilor noastre asupra literaturii române apărute în revistele *Acta Philologica*, 6/1976, *Ethos*, 1/1976, *Neophilologus*, 1/1979 și *RZLG*, 1980")[34]). În acest text, Culianu procedează metodic, în trei etape, urmărind impactul mitului și consecințele psihologice și semiologice ale acestuia, continuând cu identificarea mitului și a contextului mitic, finalizând cu izolarea zonei inconștiente activate de mit în mintea scriitorului și a cititoarei. Tot aici, explică mitul ca pe un scenariu cu fantasme, acesta activând inconștientul poetului, dar și al cititoarei, zburătorul fiind o fantasmă a erosului, o ființă fantastică cu aparența unui mort.

Din punct de vedere spațial, universul este structurat tridimensional: cerul și marea aparținând esențelor superioare și pământul oamenilor. Fereastra desparte cele două dimensiuni, dar este și elementul de legătură prin posibilitatea comunicării vizuale. Prin fanta ferestrei, Luceafărul Hesperus / Hyperion contemplă fata într-un act voyeuristic. În același eseu, mitanalistul clarifică confuziile create în exegeza eminesciană pe baza numelui Luceafărului, menționând că numele Hyperion provine de la adjectivul Hyperos, a cărui grad comparativ este Hyperion. Numit când Hyperion, când Hesperus în funcție de anumite variabile, Culianu elimină confuziile, precizând că Hyperion este un titan, tatăl soarelui, fiul lui Uranos și al Gaiei, în timp ce Hesperus este o entitate primordială, celestă.

Culianu insistă asupra faptului că poemul *Luceafărul* este un „sistem închis"[35] ce permite un grad limitat de libertate în actul lecturii. Trecând mitanalizele eminesciene prin filtrul integrării conceptuale, se observă că lirica eminesciană pune cititoarei probleme complexe ale sistemului social-economic capitalist al secolului al XIX lea – inegalitate socială, prostituție, mizerie și boli – codificate în textele scrise. Cărămida fetei izolate, inaccesibile, pare a semnala o situație socială în care distanța dintre fată și îndrăgostit este de netrecut, ca între Luceafăr și frumoasa pământeancă. Culianu crede că fantasma fetei izolate pare a fi construită pe schema arhaică a consacrării fetei tinere unei entități supranaturale, existentă și în mitul Danaei, precum și pe obiceiul de izolare a puberelor intrate în menstră. Această schemă arhaică s-a conservat sub forme sociale și ideologice curente, menținând o existență subterană. Motivul fetei izolate s-ar fi dezvoltat în urma intenției masculine de a surprinde intimitatea unei femei, sursa acestui motiv cu tendințe voyeuriste fiind de găsit în profunzimile inconștientului și ale vremurilor.

În următorul eseu dedicat operei eminesciene, *Fantasmele libertății la Mihai Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela Cezara (1876)* publicat în anul 1983, Culianu face o serie de considerații metodologice. Din punctul său de vedere, teoria mitanalizei constă în a afirma existența unui material mitic latent în textele literare pe care mitanalistul trebuie să îl descopere. Cercetătorul sondează informația și sensul acesteia, pentru că „a însemna are sensul de a da o informație" despre textul literar, opera și autorul ei. Mitanalistul merge concentric în adâncime pornind de la text, nucleul, lărgind perspectiva contextual spre opera înțeleasă ca totalitate a textelor literare scrise de autorul respectiv, extinzând din nou cercul spre contextul personal al

[32] *Ibid.*, p. 63.
[33] *Ibid.*, p. 67.
[34] *Ibid.*, p. 80.
[35] *Ibid.*

autorului. Culianu introduce în corpul eseului și o grafică circulară a insulei lui Euthanasius, schițată sub forma a trei cercuri concentrice.

Definiția mitanalizei este oferită în acest eseu, reprezentând un „demers practic ce constă în a discerne miturile latente din textul literar și a le interoga". Această tehnică de analiză a fost utilizată în cultura română și de Adrian Marino sub denumirea de *mitocritică*, dar Culianu preferă s-o denumească mitanaliză. În momentul scrierii primului eseu mitanalitic, acest tip de analiză nu constituia o disciplină academică, nefiind inclusă în curricula universitară, având un statut de laborator. Dar această joacă de-a etimologia fantastică, o formă de analiză adaptată viitorului cercetării mai puțin preocupat de metodă, un fel bricolaj intelectual, poate fi utilă studiului literaturii.

Revine la conceptul de bricolaj cultural în textul comunicării *Mit și viață reală în opera lui Mircea Eliade* din perspectiva lui Levi-Strauss, subliniind modul în care ființa umană prelucrează miturile, în volumul *Gnozele dualiste ale Occidentului* recurgând la conceptul de „bricolaj mitic"[36] ce ar determina activitățile umane. În *Arborele gnozei*, sistemul gnostic este perceput ca o formă de bricolaj circular, în timp ce în articolul *Magie și cogniție* autorul consideră mintea umană un bricoleur („Asemeni unui bricoleur neobosit, mintea nu face nici o distincție între produsele sale"[37]).

În viziunea lui Levi-Strauss, gândirea mitică recurge în mod caracteristic la un repertoriu eterogen, fiind un tip de „bricolaj intelectual"[38]. Mitul reconstruiește evenimente în felul în care meșteșugarul construiește obiecte, fiind valoros prin funcția sa de prezervare a metodelor de observare și reflecție pre-științifice. Având în vedere eterogenitatea miturilor, Wendy Doniger O'Flaherty dezvoltă abordarea toolbox approach sau a trusei cu scule, un demers flexibil, adaptat versatilității mitului. Metoda constă într-un set de tehnici de analiză eclectice și pluraliste care ar permite cercetătoarei folosirea mai multor instrumente, fiecare util la momentul potrivit. („Aceasta este metoda trusei cu scule pentru studiul mitului: ia cu tine o gamă cât mai variată de scule posibil și folosește-o pe fiecare la momentul potrivit"[39]).

Metoda este prezentată amănunțit în studiul *Originile răului în mitologia hindusă*, unde autoarea explică această „trecere nedisciplinată"[40] ca pe un amestec de filologie, teologie, religie comparată, antropologie și psihanaliză, rezultând un demers eclectic, dar funcțional. Culianu poziționează mitanaliza la granița dintre hermeneutică și disciplină științifică, cu toate că nu este nici una, nici alta și nu vizează un statut științific, motiv pentru care i s-ar putea reproșa o aparentă indolență și o stare de virtualitate creativă, comparabilă cu un bricolaj intelectual. Jacques Derrida consideră bricolajul un tip de „activitate intelectuală" combinată cu o „activitate mitopeotică"[41] prin reflecția mitică presupusă.

Având în vedere că „literatura este mit"[42], Culianu intenționează să proceseze textul literar ca pe un mit („o lectură a textului literar văzut ca mit"[43]). El propune un experiment științific al

[36] „Trebuie să ne resemnăm cu gândul că orice activitate umană este rezultatul unui bricolaj mitic şi că principiile ei înseşi nu prezintă nici o garanție de adevăr", *Gnozele dualiste ale Occidentului, op. cit.*, p. 331.
[37] Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții, op. cit.,* p. 338, nota 11.
[38] Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966, p. 17.
[39] Wendy Doniger O'Flaherty, *Femei, androgini și alte bestii mitice*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, p. 5.
[40] Wendy Doniger O'Flaherty, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976, pp. 9-10.
[41] Jacques Derrida, *Writing and Difference*, translated with an introduction and additional notes by Alan Bass, London and New York, Routledge, 2005 (1967), pp. 351-370.
[42] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit.*, p. 176.
[43] *Ibid.*, p. 93.

cărui obiectiv este de a stabili ocurențele mitice pe baza unui sistem de recurențe concretizate în ipoteze psihologice și psihanalitice. În viziunea sa, activitatea mitanalitică impune cercetătorului standarde de abilități și competențe specifice. Gilbert Durand consideră că mitanaliza, inclusă în cadrul științei mitodologiei alături de mitocritică, solicită „întreaga maturitate a cunoașterii”[44] de care trebuie să dispună specialistul care abordează acest domeniu. În opinia sa, mitocritica investighează textele, iar mitanaliza face un demers mai larg, sondând contextele, pentru a identifica „nucleele mitice sau simbolice care sunt semnificative pentru o societate la un moment dat al devenirii sale”. Elementul de legătură dintre cele două nivele de analiză este mitul, denumit de Durand „locul comun care se conturează la orizontul acestor două metode de abordare”[45].

Dacă mitocritica e preponderent literară, mitanaliza este deschisă zonei mai largi a sociologiei, făcând „trecerea de la textul literar, la toate contextele care îl înglobează”[46]. Cu toate acestea, mitanalistul nu este obligat să facă această trecere, poate rămâne ancorat în analiza mitocritică. El poate exersa și o abordare filosofică, analizând circumstanțele produsului textual pornind de la secvențele mitice identificate, ale căror efecte le evaluează în plan social. Durand specifică faptul că mitanaliza investighează „orientările mitice largi ale momentelor istorice și culturale colective”[47]. Mitanaliza are implicație sociologică pentru că sondează miturile latente, difuze, într-un context social și istoric dat.

Există, deci, o serie de mituri mari cu impact asupra umanității, care coordonează „momente istorice” și relațiile sociale de-a lungul timpului. Durand admite că mitocritica și mitanaliza utilizează o metodă similară de analiză, derulată în trei pași, care vizează identificarea unei „colecții de miteme nucleare” din componența unui mit, realizarea secvenței cronologice a mitului și descoperirea rețelei de corelații culturale și sociale ale acestuia. Instanțele mitice structurate de-a lungul timpului reprezintă, în opinia lui Durand, „oglinda ultimă” sau „supremul sistem de referință”[48] al omenirii.

Edgar Morin crede că mitul are capacitatea de a manipula societatea, miturile fiind o serie de entități informaționale aflate în sfera noologică, alături de idei, teorii, filosofii, fantasme și vise. Barthes crede că în cultura contemporană s-a schimbat doar modul de citire a mitului, discursul mitului fiind inclus în „toate scrierile lumii”[49] cumulând variate forme de discurs. Scopul analizei discursului mitului ar fi provocarea materiei simbolice, mitul fiind oglindit, o reflexie obținută prin „efectul inversiunii mitice”[50]. Culianu consideră că mitul este cel care oglindește mentalul („Ceea ce oglindește mitul nu este decât jocul însuși al minții”[51]). Având în vedere identitatea jocurilor minții derulate în spațiul mental și noile modele mentale impuse de cibernetică, inteligența artificială și psihologia cognitivă, Culianu crede că sunt necesare noi metode de cercetare și în cazul mitului. Din această perspectivă, datorită utilizării instrumentelor sistemice, Levi-Strauss ar fi fost „cel mai distins strămoș „preistoric” al demersului cognitiv”[52].

[44] Gilbert Durand, *Introducere în mitodologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 2004, p. 191.
[45] *Ibid.*, p. 191-192.
[46] *Ibid.*, p. 188.
[47] Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză,* traducere Irina Bădescu, București, Nemira, 1998, p. 14.
[48] *Ibid.*, pp. 308-315.
[49] Roland Barthes, *Image, Music, Text.* Essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana Press, HarperCollinsPublishers, 1977, pp. 168-169.
[50] *Ibid.*, p. 165.
[51] Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei, op. cit.*, p. 130.
[52] *Ibid.*, p. 24.

Culianu critică „metodologiile perimate" ce tind să abuzeze de „formule facile"[53], cosmetizând limbajul științific, ca și Levi-Strauss care atrage atenția asupra interpretării miturilor în „moduri conflictuale"[54]. Scopul principal ar fi, de fapt, înțelegerea mitului („Să înțelegem ce este mitul cu adevărat"[55]). Mitul are o importanță aparte, fiind o „istorie sacră"[56] care informează asupra unor fapte considerate realități în viziunea lui Mircea Eliade, dar și un model exemplar care orientează ființa umană în evenimentele importante ale vieții.

Eliade definește mitul ca pe „o realitate culturală extrem de complexă, care poate fi abordată și interpretată în perspective multiple și complementare"[57]. Carl Gustav Jung percepe miturile ca pe niște povești ce abordează subiecte cu aparență mitologică, resurgente în stare inconștientă, în special în timpul viselor („Miturile sunt povești miraculoase ce tratează lucruri care, foarte adesea, sunt obiecte ale credinței"[58]). Aceste resurgențe se manifestă în mintea tuturor oamenilor, oricând, oriunde, mai ales în perioade de criză și schimbare socială.

După Culianu, în analiza mitului, munca istoricului religiilor începe imediat după cea a antropologului, având rolul de a descifra sensul indus de metamorfozele istorice ale mitului, de a corela variațiile mitului cu schimbările sociale și culturale, mitul părându-i un „concept inform, croit din seturi de diverse linii semantice care se întretaie"[59]. Procesul mitanalitic are obiectivul de a investiga „materialul mitic latent" din textele literare, scopul mitanalizei fiind să semnaleze „fapte înzestrate cu semnificație"[60]. Culianu accentuează existența unei tradiții de interpretare a studiilor mitanalitice în cultura română, în context internațional. El abordează în mod flexibil acest tip de analiză, având în vedere că mitanaliza era o disciplină ambiguă, nefăcând încă parte din „programele de învățământ universitar"[61]. Experimentul mitanalitic întreprins de Culianu este supus unei serii de reguli stricte care conduc analistul la identificarea miturilor latente prezente în operele literare. Miturile se află acolo, infiltrate adânc în structura textuală, așteptând să fie descoperite și nu reprezintă un produs al imaginației analistului, nici invenția acestuia.

Mitanalistul începe cu investigarea surselor și a contextului biografic ce pot informa asupra autorului și procesului de creație și continuă cu studiul „țesăturii mitice" textuale pe care trebuie să o recunoască și să o structureze într-o ipoteză de cercetare. Elementele mitice identificate se succed în mod repetitiv ca niște simptome, favorizând un „climat de interpretare"[62] față de care mitanalistul trebuie să se arate suspicios. De la faza inițială de identificare a simptomelor mitice textuale se trece la faza de detectare a semnificației acestora. După cum se vede, operațiunile mitanalitice sunt descrise prin metafore medicale, obiectivul final al mitanalistului abil fiind să diagnosticheze ocurențele și recurențele mitice, pornind de la factori psihologici, evitând alunecarea pe terenul psihologiei.

Culianu crede că tendința mitanaliștilor incompetenți este de a contesta existența unor elemente mitice în textul literar, negându-le, în primul rând pentru că nu ar fi capabili să audă

[53] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit.,* p. 87.
[54] Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Translated from the French by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, New York, Basic Books, 1963, p. 207.
[55] *Ibid.*
[56] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, „Colecția Eseuri", 1978, p. 6.
[57] *Ibid.*, p. 5.
[58] C. G. Jung, *AION. Researches into the Phenomenology of the Self, The Collected Works of C.G. Jung*, Volume 9, part II, translated by R. F. C. Hull, Princeton, Princeton University Press, „Bolingen Series XX", 1970 (1951), p. 35.
[59] Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții, op. cit.,* p. 221.
[60] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit.,* p. 85.
[61] *Ibid.*, p. 84.
[62] *Ibid.*, p. 95.

„limbajul murmurat al miturilor”[63] sau pentru că nu înțeleg utilitatea analizei mitice. În mitanaliza eminesciană, se raportează critic la *establishment*-ul universitar, demonstrând veridicitatea teoriei feyerabendiene *anything goes* prin structuralismul literar și psihanaliza viselor. Prin cuvântul cheie Feyerabend, discursul mitanalitic este conectat la cel științific, subliniind jocul universitar suscitat de manifestarea istorică a unor teorii, ale căror rezultate durează și sunt utile, deși teoria și metoda se pot demoda la un moment dat.

În eseul *Nimicirea fără milă în nuvela Moara cu noroc de Ioan Slavici (1881). Un exercițiu de mitanaliză* publicat în 1987, Culianu menționează în prima notă explicativă lista completă de mitanalize publicate până în acel moment, ce par a fi atras atenția criticilor literari asupra sa. Ceea ce vizează mitanalistul în acest eseu este să verifice validitatea mitanalizei în cazul unui text realist, dovedind existența unor reziduuri mitice dualiste, maniheene, în nuvela lui Slavici. Mitanalistul interpretează coincidențele dintre textul *Moara cu noroc* și mitul lui Mani ca pe o evidență a influenței miturilor asupra oamenilor, deoarece „omul nu e creator de mituri, *el este creat de mituri*”[64].

În studiul *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Culianu subliniază interacțiunea reciprocă dintre oameni și mecanismul reproductiv al miturilor („omul și sistemul de producție mitică se gândesc ei înșiși și se *re-gândesc* reciproc”[65]). În *Călătorii în lumea de dincolo*, evidențiază fenomenul de autocertitudine cognitivă, conform căreia „fiecare individ gândește în cadrul unei tradiții și, ca urmare, este „gândit” de ea”[66]. Acest fenomen activează rădăcini obscure, profunde, ce depășesc perioada paleolitică, mergând spre primele etape ale *homo sapiens*. După Donald Merlin, mitul este „un instrument mental integrativ”[67] ce concentrează un volum mare de evenimente într-un cadru explicativ de tip cauzal, un dispozitiv de modelare a universului. Gândirea mitică, specifică culturilor de vânători culegători, este un vestigiu cognitiv conservat în arhitectura cognitivă umană, gândirea narativ-mitică reprezentând un sistem de simboluri ce redă un model conceptual al universului și un sistem de reguli sociale.

Culianu este interesat de informația simbolică, contextuală din nuvela lui Slavici, de situația concretă, valabilă dincolo de date precise spațial și temporal. Din punct de vedere simbolic, spațiul este segmentat în trei părți: zona urbană, reprezentând civilizația și siguranța, zona rurală de pădure, sălbatică și incontrolabilă și zona de trecere marcată de cele cinci cruci. Izolată la marginea orașului, lângă pădure, familia de întreprinzători este expusă pericolelor, deoarece orașul reprezintă viața, iar pădurea locuită de animale simbolizează moartea. Culianu extrage din nuvelă esența scenariului mitic, un ritual de sacrificiu sub forma unei misiuni fatale în care personajele sunt ucise, obiectivul intervenției fiind eliminarea infractorului Lică Sămădău.

În această ecuație simbolică, detectează un mit de factură maniheistă pe care îl argumentează prin incidența cifrei cinci, „cifra întunericului”[68], analizată în *Arborele gnozei* și prin bispațialitatea constrastantă, demonstrând faptul că Slavici a inserat un nucleu mitic pe care a construit un scenariu de inspirație maniheistă, cu date simbolice ușor asimilabile de cititori. Prezența simbolică a cifrei cinci, zona intermediară dintre împărăția luminii și întunericului, a binelui și a răului, porcul ca animal infernal, precum și moara ca simbol al mașinăriei cosmice

[63] *Ibid.*, p. 221.
[64] *Ibid.*, p. 149.
[65] Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului, op. cit.*, p. 16.
[66] Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo,* traducere din limba engleză de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în românește de Sorin Antohi), ediția a III-a, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2007, p. 50.
[67] Merlin Donald, *Originile minții umane,* Harvard University Press, Cambridge, Massauchesetts, London, England, 1993, p. 215.
[68] Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei, op. cit.*, p. 244.

maniheiste îl îndreptățește pe mitanalist să concluzioneze că „sub aspectul ei „realist", nuvela *Moara cu noroc* reprezintă o variantă localizată a unui vechi mit dualist"[69].

Eseul dedicat romanului *Geniu pustiu* analizează fantasmele terorii, textul descriind atrocitățile comise de honvezii maghiari în Transilvania revoluției din 1848 împotriva populației majoritar românești. Mitanalistul concluzionează că „romanul acesta vehiculează fantasme dintre cele mai atroce în literatura română"[70]. În urma celor două mitanalize, Culianu detectează structuri mitice profunde, fantasme ale terorii și entități infernale proiectate în textura literară de cei doi scriitori români, unul realist și celălalt romantic. Abordarea realistă a celui din urmă este mai evidentă în fantasmele terorii ce transmit atrocitățile comise, pornind de la un fapt istoric comunicat de un student ardelean lui Eminescu.

Interpretate prin instrumentul integrării conceptuale, cele două mitanalize ale textelor ce abordează problematica social-politică și economică a Transilvaniei, *Geniu pustiu* și *Moara cu noroc*, reprezintă două spații mentale sursă în care se suprapun și intră în amestec două situații diferite surprinse în Transilvania secolului al XIX lea. Din acestea, o a treia structură emergentă nouă se dezvoltă, ce contopește analogiile și similaritățile primelor două, conectate prin veriga temei morii. Moara ca mașinărie cosmică apare în titlul nuvelei lui Slavici, la Eminescu fiind prezentă sub forma „Morii sasului". În acest mod, cititoarea percepe Transilvania secolului al XIX lea ca lume intermediară, maniheistă, suspendată între lumea întunericului și a luminii, aflată în zona morții și a proximității infernului. Aici se întâmplă atrocități inimaginabile ce activează fantasmele terorii surprinse de Eminescu în Transilvania descrisă în romanul neterminat *Geniu pustiu,* existent în patru fragmente manuscrise, situație similară romanului *Tozgrec*.

În eseul *Fantasmele fricii sau cum ajungi revoluționar de profesie*, Culianu definește textul literar ca pe un scenariu cu fantasme comunicat publicului cititor, consumatorul, pentru a-l stimula să creeze fantasme, textul literar fiind o secvență de fantasme, nu doar o secvență lingvistică („Textul literar este un scenariu cu fantasme ce se oferă unor consumatori capabili ei înșiși să suscite fantasme"[71]). Impactul literaturii este direct proporțional cu capacitatea acesteia de a suscita viziuni fantastice, deoarece „literatura are acest specific, anume să suscite fantasme prin intermediul limbii"[72], limba fiind doar mediul de comunicare („mijloc de transmisiune"[73]). În acest context, percepe scriitorul ca pe un producător de literatură, cititoarea ca pe un consumator, iar textul literar ca pe o producție.

În epistola *94* adresată lui Culianu peste patru ani, Mircea Eliade apreciază articolul *Fantasmele libertății la Eminescu* ca fiind deosebit de interesant, sfătuindu-l pe Culianu să nu renunțe la volumul de mitologie românească, chiar dacă traducerea acestor texte în limbi străine este solicitantă. În viziunea lui Eliade, creațiile culturale românești reprezentau un capital valoros, o „șansă de supraviețuire a neamului", cultura fiind folosită ca „armă politică"[74] de românii aflați în exil. (Fragment din volumul *Introducere in opera lui Ioan Petru Culianu: sistemul de gândire*).

Bibliografie

[69] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I, op. cit*., p. 151.
[70] *Ibid.*, p. 127.
[71] *Ibid.*, p. 122.
[72] *Ibid.*, p. 122.
[73] *Ibid.*, p. 122.
[74] *Ibid.*, „42", 13 februarie 1978, pp. 135-136.

Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana Press, HarperCollinsPublishers, 1977.

Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, București, Nemira, 2000.

Culianu, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie şi mituri*, traducere din limba franceză de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt înainte al autorului, postfaţă de Horia-Roman Patapievici, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2002 (1990).

Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minţii. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, ediţie îngrijită de Mona Antohi şi Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleşu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, cu un studiu introductiv de Sorin Antohi, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2002.

Culianu, Ioan Petru, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, ediția a II a, traducere din limba engleză de Corina Popescu, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2005 (1992).

Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, ediția a II a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Nemira, 2000.

Culianu, Ioan Petru, *Dialoguri întrerupte. Corespondenţă Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, ediția a doua revăzută și adăugită, prefață de Matei Călinescu, ediție îngrijită de Tereza Culianu-Petrescu și Dan Petrescu, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2013 (2004).

Braga, Corin. *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, „Mundus Imaginalis", 2007

Derrida, Jacques, Writing and Difference, translated with an introduction and additional notes by Alan Bass, London and New York, Routledge, 2005 (1967).

Donald, Merlin, *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge, Massauchesetts, London, England, 1993 (1991).

Durand, Gilbert, *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, traducere Corin Braga, Cluj-Napoca, Dacia, „Mundus Imaginalis", 2004 (1996).

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere Irina Bădescu, București, Nemira, „Totem", 1998 (1979).

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, „Colecția Eseuri", 1978 (1963).

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1973.

Jung, C. G., *AION. Researches into the Phenomenology of the Self*, The Collected Works of C.G. Jung, Volume 9, part II, translated by R. F. C. Hull, Princeton, Princeton University Press, „Bolingen Series XX", 1970 (1951).

Levi-Strauss, Claude, *Structural Anthropology*, Translated from the French by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, New York, Basic Books, 1963 (1958).

Levi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966 (1962).

Morin, Edgar, *Method. Towards a Study of Humankind*, Volume 1, *The Nature of Nature*, Translated and Introduced by J.L. Roland Belanger, New York, Peter Lang, American University Studies, Series V, Philosophy, Vol. 111, 1992 (1977).

O'Flaherty, Doniger Wendy, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1976.

O'Flaherty Doniger, Wendy, *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

THE HEDGEHOG, BETWEEN THE POSSESIVE MOTHER AND THE STEPFATHER. HERMENEUTICAL PERSPECTIVE UPON THE ROMANIAN MYTHOLOGICAL IMAGINARY

Petru Adrian Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: My investigation follows the exposition of the results which the Hedgehog, a mythological being, involves itself in the creation deed, starting from its origin and its relationship with the creative being. I stressed the manner which the myth imagines the process of the manipulation, as well as the results which devolve out of that, in the cultured imagination and the fairy tale, too. At last, I took into account the affirmation of a primary sexuality, whose the messenger, between Father-Creator and Mother-the Earth, is the Hedgehog, the feminized young god.

Keywords: the hedgehog, non-brother, mother deity, Eon, Father-Creator.

Ziua de marţi este desemnată, după unii cercetători, „timpul" cosmic în care Dumnezeu, nu fără ajutorul Nefârtatului, a ridicat pământul din apele haosului primordial[1]. În noaptea ce a urmat, diavolul cel fără de somn a încercat să-l înece pe Dumnezeu, care dormea, rostogolindu-l în apele primodiale. Tentativa de asasinare a zeităţii s-a transformat însă într-un act creator, pământul plat întinzându-se peste ape, în toate cele patru direcţii, înaintea zeului a cărui hibernare ne trimite cu gândul la prima epocă glaciară[2]. Dacă actul de extragere a pământului din apele primordiale corespunde manifestării unui Dumnezeu aflat încă în putere, noaptea, cu oboseala şi somnul ce urmează, o înţelegem drept o stare de consum sau bătrâneţe. Este o noapte adâncă, umedă şi rece, simbol al unei ierni supreme din care Fârtatul se trezeşte singur, revitalizat, deci tânăr. Să nu uităm că în mitul creaţiei Dumnezeu doarme o singură dată, acum!

Procesul alchemic de întinerire a bătrânului rege se produce doar după ce voinţa de a trăi primeşte o provocare, creaţia, în cazul mitului cosmogonic românesc. Aşa cum vom vedea, nu aducerea pământului la suprafaţa apelor primordiale, ci devenirea lui ca formă de relief e prima încercare de care se loveşte voinţa divină, motiv pentru care ziua de marţi va defini o altă perioadă eonică. Vom mai spune doar că, dintre toate variantele mitice ale creaţiei pământului prin mijlocirea Ariciului[3], noi am ales-o spre analiză pe aceea a refuzului divin[4].

Trezirea din somn

Facerea lumii, desfăşurată parcă fără un plan anume, a intrat în impas în cea de-a doua zi, când, nestimulat de agitaţia Nefârtatului, Dumnezeu, proaspăt trezit la o nouă realitate, pare sau chiar este confuz cu privire la modul cum ar trebui să o continue. În toată această primăvăratecă

[1] Marcel Olinescu, *Mitologie românească. Cu desene şi xilogravuri de autor*, Ediţie critică şi prefaţă de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2003, p. 41-42.
[2] Idem, *op.cit.*, p. 42, 44.
[3] Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult. Pământul după credinţele poporului român. Sfârşitul lumii după credinţele poporului român,* Ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Antoaneta Olteanu. Bucureşti, Editura Paideia, 2002, p. 63-65.
[4] Gh. Vlăduţescu, *Filosofia legendelor cosmogonice româneşti*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 220.

bucurie, căci binecuvântează pământul întins peste ape, se iveşte prima ameninţare, cea a revărsării haosului lichid peste „coaja”[5] pământului plat. Coaja pământului reprezintă suprafaţa ce încadrează circular materia. Fiind „producţia” Nefârtatului, ea este incompletă şi instabilă. Sub ea se ascund potenţele nemăsurate pe care Dumnezeu le ştie, dar pe care nu le poate extrage ca forme de relief fără acordul Mamei Pământ, al cărei reprezentant în creaţie este Ariciul. Cu toate că nu este cazul a dezvolta aici această idee, vedem o legătură între coaja pământului şi cojile creaţiei lepădate în urma actului creator al lui YHWH din Kabbala, subiect aprofundat de eruditul Moshe Idel[6]. În mitologia populară românească, la fel ca în alchimie, cojile de ou sau de nuci, privite ca *reziduuri*[7], păstrează potenţele telurice după ce conţinutul a fost consumat de viul creaţiei. Aceste coji au văzut cândva lumina solară şi sunt consumate (reciclate teluric) de Blajinii lumii de dincolo[8]. Fără însă a dezvolta subiectul, vom asemăna acest proces cu unul alchemic de transformare a drojdiei, a plumbului sau a cojilor în aurul filosofilor, prin recuperarea energiilor solare din rămăşiţele materiei blajinii, cei cu viaţă veşnică sau aurul filosofilor. Să nu uităm de asemenea funcţia eliberatoare şi absorbantă a cojii mărului şi a nucii din basmele noastre populare, în interiorul cărora viaţa se păstrează condensată şi amestecată în materia spiritulizată a obiectelor.

În tot acest timp, ruşinat de eşec, Nefârtatul sau „mâna stângă” a lui Dumnezeu dispare, pe moment cel puţin, din regia actului inovator. Eonul mitic al facerii se găseşte se află acum în prima sa primăvară. Nu întâmplător, acest fapt este revelator anunţat de prezenţa/ trezirea Albinei, existenţă volatilă necreată a apelor primordiale, ce răspunde prima chemării luminii. Ea primeşte misiunea de a se prezenta înaintea unei alte fiinţe, grosiere comparativ cu ea, o perfectă cunoscătoare a potenţelor pământului, din care, odată cu el, a fost extrasă spre suprafaţa întinderilor de ape, la fel ca Albina. Volatilitatea apei în faţa căldurii luminii divine indică maleabilitatea esenţei cândva abisale şi de aici răspunsul pozitiv al Albinei la chemarea Fârtatului. Aşa se face că Albina, executând conştiincios porunca sacră, în calitate de prim mesager al voinţei divine, întrebătoare şi nu poruncitoare, acceptă transformarea într-o „fiinţă solară”, devenire ce înlocuieşte, fie şi parţial, arhetipurile Mamei.

„Ce trimite Dumnezeu la mine”?

Morocănosul Arici, *trezit* de Albină din *somnul cel de amiază*, respinge direct, cu minim de diplomaţie, răspunsul la întrebarea Fârtatului[9]. Conform legilor ştiinţelor oculte, aceasta este prima confirmare a faptului că marele secret trebuie „furat” prin auzire şi nu împărtăşit în mod direct. De altfel, această credinţă se va constitui fundamental în prima lege a iniţierii în ritualul magic românesc şi de pretutindeni. Pe de altă parte, înţelegem reacţia sa drept naturală, în sensul că ea trimite la mişcarea permanent introvertită a teluricului, spre un sine unde grosierul atinge absolutul. Prin refuz, mitul subliniază dorinţa Ariciului de a se reîntoarce împreună cu pământul, prins deocamdată sub puterea numeui divin, în apele din care, mai înainte cu o zi, ziua „zero”

[5] Aurel, Cosma jr., *Mitologia românească. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor,* Ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Vestala, 2015, p. 72-73.
[6] Moshe Idel, *Răul primordial în Cabala. Totalitate, perfecţiune, perfectibilitate,* traducere din limba engleză de Maria-Magdalena Angelescu, Iaşi, Editura Polirom, 2015, p. 133-138.
[7] Julius Evola, *Tradiţia hermetică. Simbolurile ei, doctrina şi „Arta Regală”*, traducere de Ioan Milea, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 41, 67, 83, 89-90, 93 etc.
[8] A. Cosma jr., *op. cit.*, p. 62-63.
[9] Refuzul Ariciului nu reprezintă o ironie la adresa Fârtatului („Ce trimite Dumnezeu la mine, că doar el e mai deştept decât toată lumea...”, M. Olinescu, *op. cit.*, p. 44).

(sau primul eon), a fost scos[10]. Era evident pentru imaginarul (discursul) mitic că, în lipsa unei soluţii venite din partea Ariciului, coaja subţire şi plată a pământului ar fi fost inevitabil şi rapid înghiţită de ape. Creaţia ar fi trecut astfel pe lângă ameninţarea potopului în chiar cea de-a doua sa zi[11].

Cunoscând natura Ariciului, Albina recurge la o strategie[12] copiată mai apoi în basmele populare româneşti. Prefăcându-se că pleacă, ea *se va ascunde* într-un loc ferit, „pe uşiorul uşei din afara locuinţei Ariciului”[13], de unde va asculta cuvintele şoptite ale Ariciului, care-şi pregătea culcuşul în aşteptarea iminentei scăderi a luminii celui de-al doilea eon. Înainte de a fi o dimensiune temporală, eonul este o realitate spirituală. El este expresia unui *act divin* nu obligatoriu pe deplin finalizat, ce se petrece în *illio tempore*, aşa cum considerăm spre exemplu ziua „zero”, cea a aducerii pământului din apele abisului. Deoarece creaţia este privită ca un proces de *substanţială şi definitivă modificare* a *ceva* în *altceva*, doar aducerea la suprafaţă a pământului nu reprezintă act creator în mitul românesc. Timpul sacru al unui eon (dincolo de actul târziu al revelaţiei) marchează ducerea la bun sfîrşit, adică la starea de *indestructibilitate*, a unuia dintre momentele creaţiei. Din acestă perspectivă înţelegem exprimarea mitulu românesc cu privire la condiţiile actului creator.

Pentru că nicio formă de relief nu marca suprafaţa netedă a pământului, e de înţeles că Albina s-a ascuns în imediata apropiere a primei „locuinţe” rotunde, deopotrivă groapă sau grotă, al cărei pământ scos şi împrăştiat pretutindeni devine prototip pentru viitoarele dealuri şi munţi. Prin gestul său de creator al habitatului subpământean, Ariciul nu este doar primul „constructor”, căci noi nu înţelegem prin culcuşul său doar o locuinţă primordială – variantă *illo tempore* a bordeiului românesc – ci, mai mult decât atât, prin „forme de relief” nou apărute, indică viitoarele centre ale sacralităţii, peştera ca „buric” al pământului şi muntele ca „axă” a lumii.

Din punctul nostru de vedere, culcuşul Ariciului este prin excelenţă *locul* de unde „pleacă” lumea ca şi construcţie, de unde izvorăşte informaţia, cunoaşterea (sau *gnoza* ca înţelepciune a Mamei). În consecinţă, urmând această linie directoare în cunoaşterea hermeneutică a mitului, înţelegem că Fârtatul se va rezuma în actul său creator la asimilarea mecanică a gnozei, prin repetarea imitativă a unor gesturi primordiale. El va cere potenţelor de sub „coaja” pământului, aflate sub puterea magismului numelui divin, să erupă în forme diferite de relief, ca dealurile şi munţii, evitând peştera sau grota, simbol abisal. În consecinţă, ele vor împiedica extinderea mării primoridale, moment ce marchează pe deplin finalizarea primului eon al creaţiei.

Descoperirea tainelor are însă preţul ei. Chiar dacă va păstra simbolurile originare, Ariciul va rămâne „captiv” în creaţie supunându-se ciclurilor anotimpurilor, batjocoririlor şi blestemelor divine[14]. Pentru ca răul să fie complet, va primi în plus atribute noi, solare, odată cu impunerea patriarhatului. Metamorfoza este atât de profundă, încât la un moment dat se afirmă că e însuşi Soarele. George Coşbuc ne spune că „în toate mitologiile ariene, ariciul e un simbol al

[10] De altfel, pregătirea somnului şi poziţia fetală a animalului îl identifică drept fiu al Mamei Pământ. „Lichefierea” materiei corespunde regresului alchemic al „morţii” neofitului, fiu ce se întoarce la Mamă (Mircea Eliade, *Făurari şi alchimişti.* Traducere din franceză de Maria Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 155), unindu-se incestuos cu aceasta (idem, *op.cit.*, p. 157).

[11] Expunerea mitică a facerii munţilor se află la limita întâlnirii a două mitologii. Prima, a *procreaţiei*, o are în centru pe zeiţa Mamă, urmată imediat de aceea a *creaţiei*, ce implică prezenţa subjugantă a Tatălui (cf. *Ibidem*, p. 29).

[12] Pentru că a slujit ca iscoadă Fârtatului, ea va suferi brăzdarea corpului ei cu şirurile negre ale dungilor pe corpul ei galben (Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 17).

[13] Gh. Vlăduţescu, *op. cit.*, p. 220.

[14] Mihai Coman, *op. cit.*, p. 83.

soarelui”[15], simbolismul teluric fiind acoperit de cel al cultului solar, semn al dominanţei asupra sistemelor de credinţe matriarhale. Ascunderea ariciului sub pământ va fi văzută drept imitare a circuitului firesc al Soarelui în lumea de aici şi cea de dincolo. De un cu totul alt statut se va bucura însă Albina.

Nu avem nicio îndoială că la origine, la fel ca Albina, Ariciul este o manifestare „coagulată” a potenţelor Mamei Divine, ce primesc o anume realitate fizică (de animal) atunci când sunt atinse de lumina divină. Abia din acel moment, putem vorbi despre „Arici” ca fiinţă. Nu degeaba mitul pune în relaţie, încă de la început, lumina şi Ariciul, ca moment ce marchează pentru prima dată prezenţa indirectă a Mamei, prin Arici, în spaţiul de deasupra apelor primordiale.

Pe de altă parte, procesul de „coagulare”, chiar dacă presupune, după cum vom vedea, exprimarea ca pierdere de sine şi ea temporară, nu este totuşi o contopire de tip mistic în lumină, ci mai degrabă o reacţie de conservare a propriei individualităţi în formare. Din această situaţie rezultă practic incompatibilitatea fiinţială cu Dumnezeu, ce se va face simţită prin lipsa totală a dialogului, fie chiar şi prin intermediar.

Abia la finalul primei zile a creaţiei, când dealurile şi munţii au fost ridicaţi, Ariciul va fi integrat în integrum, ca *animal*. Magismul creator al cuvântului divin îi va obliga fiinţa, deja captivă, la „coagulare” în jurul unei forme conforme cu noul aspect teluric ales şi nu impus. Din nou, Ariciul este creator, prin exemplul propriului corp, la început lipsit de ţepi, adaos ce-l va primi mult mai târziu, ca pedeapsă. Modificarea aspectului exterior nu va afecta însă sacralitatea radiantă a animalului totemic, a cărui înţelepciune telurică, permanent conectată la zeitatea Mamă, era deja recunoscută.

Întoarcerea la somn

Pe de altă parte, *somnolenţa* ariciului exprimă o dublă stare. Ea vine în primul rând din exterior, ca o consecinţă a ridicării pământului la suprafaţa apelor primordiale. Astfel, pentru prima dată, *lumina* solară/ divină este aceea care, *in crescendo* (până la ceasul amiezii), exercită *o presiune* nenaturală asupra fiinţei telurice coagulate a Ariciului, obligând-o la *trezire*, la *vorbire cu sine*, act identic cu revelarea fără voie a propriilor secrete. Motivul auto-deconspirării este prezent în multe din basmele populare româneşti. Poate cea mai cunoscută situaţie este aceea în care zmeul îşi recunoaşte cu voce tare teama de a nu se întâlni cu eroul recuperator, deja prezent, dar ascuns sub pod[16]. În sine, înţelegem că producerea actului auto-revelator al fiinţelor considerate telurice e posibilă *doar* în prezenţa luminii. Chiar şi atunci când se ascunde vederii spirituale, ea este de fapt prezentă.

Din perspectiva celor expuse, vom înţelege chemarea spre somn ca o reacţie defensivă întemeiată a sinelui segregat în materie în faţa *pericolului auto-descoperirii întotdeauna împărtăşite*, plecând de la minunatele taine posedate inconştient (arhetipuri) şi urcând până în creaţie la recunoaşterea temerilor impuse de destin, ori banalele păcatele umane. Starea originală a Ariciului este aceea a „neaflării” de sine, de altfel caracteristică tuturor fiinţelor telurice considerate întunecate[17], ce se „descompun” împreună cu magnetismul ce-l exercită la ivirea

[15] George Coşbuc, *Elementele literaturii populare-*, Antologie, prefaţă şi note de I. Filipiuc, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 160.
[16] Asist.univ.dr. Rafaił Rykowski, *Motivul furtului aştrilor în basmele româneşti şi cele ale popoarelor vecine* în „Annales Universitatis Apulensis”. Series Philologica, vol. 13, tom 1/2012, Alba Iulia, 2012, p. 347; M. Eliade, *op.cit.*, p.79.
[17] Însuşire ultimă ce-şi are mai degrabă sensul în contextul indicării *creaţiilor* considerate demonice.

primei raze de soare, ori la primul cântat (lumina înţeleasă ca sunet) al cocoşului, *creatură solară* prin definiţie.

În al doilea rând, pregătirea pentru somn reprezintă mişcarea regresivă de intrare în starea specifică vieţii fetale, în pântecul Mamei Pământ. În cazul Ariciului, ea exprimă profetic un act impus de iminenta aşteptare a inundării uscatului. Trebuie specificat aici că în sine, pregătirea pentru somn marchează un moment impus, artificial, deci nefiresc, o consecină a trezirii şi a expunerii la lumină.

Reacţia regresivă, de întoarcere în adâncurile pământului, prin săparea unei „case" circulare, urmată de poziţionarea embrionară a corpului, va constitui prin imitare, parte esenţială a cultului funerar, cel puţin în epoca fierului[18]. De altfel, prima dintre calităţile somnului este aceea de a „cădea greu", stare afirmată şi de eroii treziţi ai basmelor populare româneşti. Somnul, nu moartea, devine o condiţie esenţială a motivului iniţiatic al incubării sau al adormirii ermetice a sinelui conştient. Starea comatoasă sau grea a somnului este pusă direct şi permanent în corespondenţă cu atributul nesăţios al materiei, al poftei de a aduna şi de a menţine în sine totul, deci de a fi „greu"[19].

Din perspectiva stărilor trăite de Arici, un erou civilizator fără voie, putem înţelege somnul drept o irezistibilă *chemare* interioară a tânărului sine (inconştient) spre unirea (*dizolvarea*) cu Mama Pământ. Aceasta se întâmplă pentru că, de la început, *imago-materna* este identică cu *anima*, sau „aspectul fenimin al eroului însuşi"[20], mai vechi decât eul ce se conturează prin coagulare în urma atingerii luminii.

Revolta sinelui (*inconştientului* masculin) nu reprezintă nimic altceva decât o manifestare sau o sclipire spre un eu conştientizat. Este o manifestare temporară, ce se sfârşeşte de fiecare dată cu întoarcerea (sucombarea sinelui) în pântecele matern[21]. O dramă a inconştientului proiectată în mitul platonician al peşterii, precum şi al ritului înghiţirii eroului de către monstrul marin[22]. Prin intermediul unei iniţieri regresive, libidoul sau „pulsiunile ce ţin de domeniul sexualităţii"[23] sunt puse în legătură directă cu actul conştient al coborârii sinelui în uterul matern. Întoarcerea conştientă la origine trezeşte deci conştiinţa de sine, evitând blocarea permanentă în „somn" şi pericolul neantizării caracteristic neiniţaţilor.

Hierogamia

Statutul sexual al Ariciului este greu de definit. Aflat oarecum în „tranziţie", ar putea fi asociat, dar nu identificat, cu *hermafroditismului*[24]. Este mai de grabă o stare intermediară, am putea spune, a unei masculinităţi tinere puternic feminizate şi deci greu diferenţiabilă, şi de aceea poate permanent expusă, fapt ce atrage irezistibil lumina fecundă[25]. Fecundată de lumină, în fiinţa

[18] Sorin Cristian-Ailincăi, *Trăind cu morţii. Înmormântări în aşezările de la începutul epocii fierului între Balcani, Tisa şi Nistru*, Cluj-Napoca, Academia Română. Centrul de Studii Transilvane, 2015.

[19] C. G. Jung, *Psihologie şi alchimie. Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuţie la istoria ideilor alchimiei*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Teora, 1996, p. 144.

[20] C. G. Jung, *Simboluri ale transformării. Eroul şi arhetipul mamei,* vol. II, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Teora, 1999, p. 236.

[21] Idem, *op. cit.*, p. 239. Practic, vorbim despre un zeu tânăr, abia schiţat, deocamdată incapabil de o desprindere reală.

[22] *Ibidem*, p. 241 (peşteră), 179-180 (monstru marin).

[23] Otto Rank; Hans Sachs, *Psihanaliza şi ştiinţele umaniste,* traducere şi îngrijire ediţie de Brândușa Popa. Bucureşti, Editura Herald, 2012, p. 16.

[24] Cu toate că vedem aici şi o nuanţată trimitere spre homosexualitate, o descoperire a sexualităţii infantile de către zeii tineri.

[25] Acelaşi lucru li s-a întâmplat şi îngerilor (bene elohim) care, văzând frumuseţea (goliciunea) fiicelor oamenilor, au coborât din înaltul cerului concepând cu ele o nouă specie, *nefilimii* (cf. *Facere*, 6; *Cartea lui Enoh,* traducere din etiopiană, note şi comentarii de R. H. Charles, Cuvânt înainte de W.O.E. Oesterley, raducere înn limba română şi îngrijire ediţie de Alexandru Anghel, Bucureşti, Editura Herald, 2006, VI, 1-2 (p.37). Ideea este preluată şi de unele sisteme gnostice prin mitul coborârii sufletului atras de materie.

tinerei zeităţi, se declanşează un proces de „masculinizare”, o devenire a femeii ca bărbat, principiu afirmat şi de un loghion gnostic[26]. Pământul trece prin acelaşi proces de transformare sau de gestaţie, în calitate de „sol”, sau pământ „purtător de soare”. Astfel, de la ivirea primului fir de iarbă sau a copacului[27] şi până la apariţia omului, materia se lasă penetrată de lumina verbului divin sau *logoii spermaticoi* ai misticii răsăritene, procreând continuu, la fiecare unire mistică cu Tatăl.

Supravieţuirea primului eon prin ridicarea formelor de relief este identic, după expresia credinţei populare româneşti, cu ziua de *marţi*, când Dumnezeu a început *să facă* lumea materială. Învăţând de la Arici, dincolo de actul imitării prin *gnoză*, voinţa divină se auto-eliberează de necunoaşterea caracteristică tinereţii. Ea se impune prin cuvânt potenţelor aflate în materie, care erup, plasticizându-se în forme, transformare ce o numim „creaţie”, ziua întâi sau al doilea eon. Extras de sub coajă, pământul prinde formă prin cuvânt, identic cu momentul „fizic” de maxim efort al luminii penetrante (soarele „stă în cruce deasupra pământului”, spun românii), când toate forţele telurice opozante de suprafaţă ale Mamei sunt slăbite. Astfel „trezite”, ele îşi „uită” pe moment originea, deconspirându-se sau trădând involuntar secretele Materiei (Mama), până atunci adormite.

Momentul trezirii potenţelor materiei trebuie puse în legătură cu ridicarea Fârtatului din somnul vitalizant al primei zile, Dumnezeu fiind trezit de *dorinţă*. Vitalitatea divină şi pasivitatea materiei se vor căuta reciproc. Practic, odată divulgat şi exemplificat secretul manipulării pământului, energiile stocate aici sunt acum subordonate vitalităţii, identică cu dorita şi cuvântul Fârtatului. Odată criza depăşită prin desecretizarea tainelor, se deschide drumul unei „colaborări” ce poate fi exprimată prin aplicarea voinţei divine asupra plasticităţii teluricului, dar şi treptat, asupra potenţelor rămase, în următoarele zile ale creaţiei.

Penetrarea divinului va coborî până la ceea ce, semnificativ în demonologia populară românească, primeşte numele de „Talpă a Iadului”, nimic altceva decât spaţiul de depozitare a rebuturilor creaţiei. Totuşi, aceasta nu ar trebui confundată cu centrul pământului. Ea este punctul cel mai de jos, unde sfera influenţei Fârtatului aproape că se stinge. Nu întâmplător, existenţele rebele înlănţuite aici devin instrumentele Mamei în lupta dusă împotriva luminii. De altfel, apariţia duhurilor rele nu este altceva decât un adaos plin de erori prin excesiva spiritualizare a materiei, un dezechilibru produs de necunoaşterea amestecului cantităţilor şi implicit a calităţilor ce compun creatura.

Zeitatea Mamă se ridică deasupra conflictului dintre principii prin permanenta preocupare de a-şi păstra secretele în faţa Fârtatului, dar şi de a scufunda întreaga lume în apele abisale, cu scopul de a-şi recupera materia răpită. Potopul, departe de a fi un act pedepsitor, este formula prin care Mama înţelege restituirea de sine *in integrum* sau *apocatastaza*.

Bibliografie:

Ailincăi, Sorin Cristian-, *Trăind cu morţii. Înmormântări în aşezările de la începutul epocii fierului între Balcani, Tisa şi Nistru*, Cluj-Napoca, Academia Română. Centrul de Studii Transilvane, 2015

[26] *Evanghelia după Toma*, ediţie bilingvă, traducere din limba coptă, studiu introductiv şi note de Gustavo-Adolfo, Loria Rivel, ediţie îngrijită de Ioan-Florin Florescu. Iaşi, Editura Polirom, 2003, loghion 114 (p.111).

[27] Primul fir de iarbă este *iarba fiarelor*, după cum, primul copac nu este altul decât *mărul*, sau *pomul vieţii*, existenţe al căror rost se materializează în mitul şi basmul popular românesc

Cartea lui Enoh, traducere din etiopiană, note şi comentarii de R. H. Charles, Cuvânt înainte de W.O.E. Oesterley, traducere în limba română şi îngrijire ediţie de Alexandru Anghel, Bucureşti, Editura Herald, 2006

Coman, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996

Cosma jr., Aurel, *Mitologia românească. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor*, ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Vestala, 2015

Coşbuc, George, *Elementele literaturii populare*- Antologie, prefaţă şi note de I. Filipiuc, Cluj-Napoca, Editura, Dacia, 1986

Eliade, Mircea, *Făurari şi alchimişti.* Traducere din franceză de Maria Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996

Evanghelia după Toma. Ediţie bilingvă, traducere din limba coptă, studiu introductiv şi note de Gustavo-Adolfo, Loria Rivel, ediţie îngrijită de Ioan-Florin Florescu, Iaşi, Editura Polirom, 2003

Evola, Julius, *Tradiţia hermetică. Simbolurile ei, doctrina şi „Arta Regală"*, traducere de Ioan Milea, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991

Idel, Moshe, *Răul primordial în Cabala. Toralitate, perfecţiune, perfectibilitate,* traducere din limba engleză de Maria-Magdalena Angelescu, Iaşi, Editura Polirom, 2015

Jung, C.G., *Psihologie şi alchimie. Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuţie la istoria ideilor* alchimiei, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Teora, 1996.

Jung, C.G., *Simboluri ale transformării. Eroul şi arhetipul mamei,* vol.II, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Teora, 1999

Olinescu, Marcel, *Mitologie românească.* Cu desene şi xilogravuri de autor, ediţie critică şi prefaţă de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2003

Pamfile, Tudor, *Povestea lumii de demult. Pământul după credinţele poporului român. Sfârşitul lumii după credinţele poporului* român, ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Antoaneta Olteanu, Bucureşti, Editura Paideia, 2002

Rank, Otto; Hans Sachs, *Psihanaliza şi ştiinţele* umaniste, traducere şi îngrijire ediţie de Brânduşa Popa, Bucureşti, Editura Herald, 2012

Rykowski, aisist.univ.dr. Rafaił, *Motivul furtului aştrilor în basmele româneşti şi cele ale popoarelor vecine* în „Annales Universitatis Apulensis*"*. Series Philologica, vol. 13, tom 1/2012, Alba Iulia, 2012

Vlăduţescu, Gh., *Filosofia legendelor cosmogonice româneşti*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

ERNESTO SABATO – BETWEEN EXISTENTIALISM AND SCIENCE

Mirela Radu
Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Ernesto Sabato (1911-2011), one of the most important Latin American writers, was born in Rojas, in the province of Buenos Aires, Argentina, at the beginning of the last century. Despite adherence to communism in the teenage years, Sabato abandoned the Marxist-Leninist doctrine. Repudiating communism, Ernesto Sabato reached to see the human being as an accumulation of feelings, living his inner drama on the background of collectivity. Affability is which distinguishes the human being from a simple machine. Human beings are meant to live in society and must find a balanced way between gregarious spirit and individuality "Neither individualism nor collectivism are human solutions [...]. Both the isolated individual and collectivity are abstract concepts because dialogue is a concrete reality; existence is human being in touch with things and his peers. The fundamental fact is the human being with another. Mankind is not the narrow and anxious territory of the self, nor the abstract notion of community, but the intermediate realm where, usually, occur love, friendship, understanding, piety. Only the recognition of this principle will allow us to fund authentic community, not social machinery."[1]

Keywords: existentialism, individuality, scientific spirit, symbolistics, anxiety, dehumanization

Încă din anii studenţiei la Facultatea de Matematică şi Fizică din cadrul Universităţii Naţionale de La Plata, Sabato avea să îşi găsească spiritul militantist, punând bazele, în 1933, unei mişcări studenţeşti-Insurrexit Group-mai degrabă cu veleităţi şi aspiraţii comuniste. Măcinat de dubii în legătură cu privire la cauza politică îmbrăţişată, Sabato este trimis la Moscova pentru îndocrinare dar se sustrage, rămânând în Paris. După obţinerea doctoratului în fizică, obţine o bursa de cercetare la renumitul Institut Curie din Paris. În Oraşul luminilor avea să intre în contact cu artişti suprarealişti. În 1940, ajunge să ţină prelegeri despre mecanică cuantică şi teoria relativităţii la Universitatea Naţională de La Plata. Abia peste trei ani, Sabato se decide să părăsească definitive lumea ştiinţifică căreia îi dedicase atâta energie ajungând să îşi consacre restul vieţii creaţiei literare aşternând pe hârtie concepţiile sale cu privire la condiţia omului modern, crizele societăţii post belice şi sensul activităţii creatore.

Deşi studiul matematicii şi fizicii, rezultatele şi aplecarea pe care le avea pentru ştiinţe îi prezic un viitor strălucit în domeniu, Sabato abandonează acest viitor din cauza pornirilor creative literare, refuză oferte tentante, motiv pentru care trezeşte reacţii sceptice cu privire la opera literară pe care ar putea să o creeze. Face cunoştinţă cu pictorul Victor Bauner, care era, la rândul său, influenţat de opera lui Picasso. Pictorul român suprarealist era fascinat de mituri, exoterism şi premonţii. Poate de la acesta scriitorul argentinian preia una din temele predilecte: orbirea. Victor Brauner şi-a prevestit pierderea vederii, lucru care s-a întâmplat în urma unui

[1] Ernesto Sabato, *Oameni şi angrenaje* în *Eseuri*, vol I, Ed. Rao, 2004, p. 185

accident. Ernesto Sabato foloseşte din belşug tema orbirii în romanele sale. Schimbarea de paradigm, părăsirea căii sigure a ştiinţei şi îmbăţişarea necunoscutului oferit de artă pare cu atât mai şocantă în cazul lui Ernesto Sabato.

În romanul *Despre eroi şi morminte* (1961) personajul principal al romanului, Fernando Vidal face o "Dare de seamă despre orbi" al cărui temă este căutarea sursei răului în eul interior dar şi în societate. Aceeaşi temă predilectă a orbirii se regăseşte şi în primul său roman *Tunelul* (1948) în care personajul narator, pictorul Pablo Castel se îndrăgosteşte de Maria Iribarne, căsătorită cu un orb. Sabato a semnat doar patru romane: *Tunelul* (1948); *Depre eroi şi morminte* (1961); *Raport despre orbi* (1968) şi *Abaddon, exterminatorul* (1974). A primit premiile Cervantes şi Gabriela Mistral în 1984, iar în 1999 şi-a publicat autobiografia, *Înainte de Sfârşit*.

În 1989, Emil Cioran, în urma unei întâlniri cu autorul argentinian, ajunge să descopere în comun cu acesta din urmă pironismul în legătură cu progresul societăţii tehnologizate, dar şi aceeaşi năzuinţă spre perfecţiune. Pentru Sabato principala menire a unui creator de literatură este aceea de a readuce opera literară pe făgaşul normal atunci când, din prea multă ardoare, aceasta devine nenaturală şi încărcată de sofisme, pierzând astfel contactul cu realitatea obiectuală:" Şi când literatura devine periculos de literatură, când marii naratori sunt înlocuiţi de manipulatorii de cuvinte, când marea magie se transformă în magie de music-hall, survine un impuls vital care o salvează de la pieire. Ori de câte ori Bizanţul ne ameninţă cu sfârşitul artei din exces de sofisme, sunt primitivii cei care vin în ajutorul său: cei de la periferie precum Hemingway şi Faulkner ori autohtonii precum Celine: monştri care intră călări, cu lăncile însângerate, în saloanele unde marchizii pudraţi dansează menuete."[2]

Iniţial, romanul *Tunelul* a fost publicat în 1948 într-o revistă: *Sur a Victoriei Ocampo*. Romanul a fost construit în jurul obsesiei pictorului Juan Pablo Castel pentru o femeie măritată cu un nevăzător: Maria Iribarne. Dragostea personajului degenerează într-o obsesie maladivă pentru femeia iubită, obsesie ce se va solda, în mod tragic, cu uciderea acesteia din urmă din cauza suspiciunii că acesta l-ar putea înşela. Tunelul la care face referire titlul romanului este calea săpată de fiecare personaj ei crează, căi ce sunt menite să îi despartă: cei doi în loc să se apropie, se îndepărtează. Obsesia personajului principal este un alt "tunel" săpat de data acesta în eul interior. Romanul debutează cu vorbele rostite de Castel "E de ajuns să vă spun că sunt Juan Pablo Castel, pictorul care a ucis-o pe Maria Iribarne"[3], frază ce ne dezvăluie încă de la început deznodământul. Aceeaşi tehnică a fost folosită şi de Gabriel Garcia Marquez în opera sa *Cronica unei morti anunţate*.

Temele importante ale romanului *Tunelul* sunt înrâurirea dezumanizantă a societăţii asupra individului (lucru ce nu trebuie rupt din contextual socio-politic al Argentinei de la mijlocul secolului trecut în care Peron era în plin avânt politic), dragostea şi singuratatea ca forţe motrice ale furtunilor sufleteşti pustiitoer, dar şi al logicii. Personajul principal, ca şi eroii lui Camil Petrescu dominate de un cumul de skepticism şi zbucium sufletesc, face exces de logică, "vede" idei şi ia decizii pe baza unor raţionamente considerate corecte de către el. Aceleaşi teme se regăsesc şi în opera contemporanilor scriitorului: Vargas Llosa şi Gabriel Garcia Marquez. Ca şi în romanul *Şotron* al lui Julio Cortazar, pictorul Pablo Castel, personaj raţional, frământat de obsesii şi iubita sa, Maria Iribarne, întruchipare a nonconformismului, se întâlnesc, se iubesc, se resping, se caută şi se pierd prin "săparea" unor tunele interioare şi nu numai.

Ernesto Sabato se înscrie prin opera sa în formele de cunoaştere prezente în romanele secolului trecut prin abordarea unor teme larg întâlnite precum: descoperirea realităţii psihice,

[2] **Ernesto Sabato**, *Abaddon Exterminatorul*, Editura Humanitas 2002, p.117
[3] Ernesto Sabato, *Tunelul*, Editura Humanitas, 2002, p. 1

relaţia dintre interiorul psihic şi exteriorul social, individualismul şi condiţia umană, responsabilitatea conştiintei individuale în faţa agresiunii socialului şi politicului, folosirea semnelor culturale şi metafizice. Aşa cum spunea însuşi scriitorul "Există un anume tip de ficţiuni prin care autorul încearcă să se elibereze de o obsesie…În cei treisprezece ani ce au urmat (de la publicarea romanului *Tunelul*) am continuat să explorez acest obscur labirint ce conduce spre principalul secret al vieţii."[4]

Revenind la romanul *Tunelul*, scriere care l-a consacrat şi propulsat pe scena literaturii internaţionale a secolului XX, acesta reprezintă o radiografie a sentimentelor pictorului Pablo Castel. Însuşi titlul romanului este un simbol pentru izolarea emoţională şi fizică a personajului principal. Romanul, marcat de propriile temeri existenţiale ale scriitorului, a fost cu mare căldură de Albert Camus şi Graham Greene.

Povestea începe cu personajul principal ce se prezintă pe sine cu o frază simplă dar care rezumă întreaga dramă trăită de acesta: "pictor care a ucis pe Maria Iribarne." Obsesia personajului începe în anul 1946, când la o expoziţie a sa întâlneşte o femeie ce se arată interesată de un detaliu din tabloul *Maternidad*, detaliu considerat de pictor ca fiind cel mai interesat. Lipsit de posibilitatea abordării femeii ce părea ca îl înţelege cel mai bine, pictorul îşi petrece următoarele luni gândindu-se la modalitatea de a o întâlni în imensitatea Buenos Aires-ului. În cele din urmă, Castel află despre necunoscută că se numeşte Maria Iribarne şi este căsătorită cu un nevăzător numit Allende Hunter. Relaţia celor doi ajunge să fie dominată de interogatoriile obsesive în legătură cu viaţa alături de soţul ei, de gândurile interioare ale pictorului şi de întrebări ce îi stârnesc pictorului îndoieli în legătură cu dragostea ei. Axietatea se intensifică după excursia pe care Pablo o face împreună cu Maria la o fermă în Mar del Plata ce aparţinea vărului soţului. Trăindu-şi îndoielile la maxim, Castel devine paranoic şi fuge de la fermă. Aşteaptă ca Maria să vină după el dar faptul că aceasta nu-l urmează îi confirmă sentimentele negative. Ajuns acasă, îi scrie iubitei o scrisoare pe care încercă în ultimul moment s-o retracteze. Frământările şi delirul chinuitor al personajului Argentinian aduc cu cea a intelectualului lucid camilpetrescian Gheorghidiu. Dar parcă soarta decide ca epitola înveninată să ajungă la destinaţie. Reuşeşte teleponic s-o convingă pe fosta iubită să se întâlnească. În momentul în care Maria nu ajunge la întâlnire, Castel ajunge la concluzia că aceasta este doar o frivolă ce îl înşeală nu numai pe soţ dar şi pe el. Anxietatea personajului atinge cote paroxiste în timp ce o aşteaptă în faţa casei. Orbit de furie şi gelozie, Pablo intră în casă şi o omoară pe singura fiinţa ce păruse să-l înţeleagă. Înspăimântat de fapta comisă, Pablo se duce la Allende să-i comunice ce a făcut. Realizând că a ditrus singura fiinţa care îl iubise, Pablo se autodenunţă la poliţie iar în timpul procesului află că Allende s-a sinucis.

În pură descendenţă a literaturii existenţialiste, romanului descrie dragostea şi singuratatea în lumea modernă, imensitatea metropolei Buenos Aires, contextul politic al vremii: mişcarea Peronistă, dezumanizarea omului de către societatea modernă şi rolul logicii în procesul decizional. Personajul central este în căutarea iubirii necondiţionate ca soluţie la sigurătatea sa: "mi-a părut rău că nu am putut să vorbesc cu o femeie, în aceste puţine cazuri când ţi se pare imposibil să te resemnezi cu idea că ea va rămâne pentru totdeauna departe de tine, de viaţa ta. Din nefericire, am fost condamnat să rămân mereu departe de viaţa oricărei femei."[5] Dar înţelegerea acestui sentiment este lipsită de emoţie, fiind trăită prin intermediul proceselor mecanice. Juan Pablo Castel este lipsit de înţelegerea matură a dragostei, neştiind cum să facă

[4] Ernesto Sabato, *Despre eroi şi morminte*, Editura Humanitas Fiction, 2013
[5] Ernesto Sabato, *Tunelul*, Editura Humanitas, 2002, p. 4

faţă acestor sentimente răspunde cu egoism, neînţelegând natura reciprocă a iubirii şi faptul că acest nobil sentiment înseamnă mai întâi renunţare de sine.

Romanul este totodată o frescă a capitalei cosmopolite a Argentinei. Ţara era, încă de la începutul secolului, într-o continuă prefacere având capacitatea de a concura cu marile naţiuni europene. În acea perioadă se construiesc clădiri înalte destinate birourilor, bulevarde largi, primul sistem de metrou ,"forfota din Buenos Aires, în furnicarul care se îmbulzeşte şi-l ia pe câte unul pe sus"[6], aminteşte de marile capitale ale lumii. Două din marile probleme sociale cu care se confrunta Argentina la jumătatea sec. XX erau sărăcia şi tulburările de pe piaţa muncii. În 1946 Juan Domingo Peron ajunge preşedinte al Argentinei în fruntea mişcarii numită "Justicialism" ce avea ca obiectiv justiţia socială. Noul sistem politic viza crearea unui guvern mai autoritar, aplicarea în economie a capitalismului dar sub tutela statului şi ruperea de influenţa străină. Dar încalcarea convingerilor politice şi religioase ale clasei de mijloc a condus la răsturnarea guvernării peroniste în 1955.

Tehnologia avansată permite satisfacerea nevoilor materiale dar nevoile artistice sunt cele care conduc la conştientizarea condiţiei umane. Pablo Castel se află într-o dilemă existenţialistă: este dezgustat de societate dar, în mod paradoxal, tânjeşte după înţelegerea umană. Interacţiunea umană având loc, prin întâlnirea Mariei, Castel este totuşi dezumanizat când se crede înşelat de fiinţa iubită.

Încă o temă prevalentă a romanului este rolul jucat de logică pentru Castel. De-a lungul întregii naraţiuni, personajul principal se străduie să ia orice decizie bazându-se pe logică, pe strategii bine ticluite:"asemeni unui jucător de şah când îşi construieşte partide în gând"[7], "analizând diverse posibilităţi", "ajungând la soluţii."[8] Probabilitatea este un instrument folosit de personajul principal pentru fiecare opţiune pe care o are. Pentru fiecare decizie acesta creează scenarii diferite. După analizarea fiecarei posibilităţi, este aleasă soluţia cea mai puţin dureroasă şi cele mai avantajoase rezultate. Acest comportament este rezultatul logicii existenţialiste adoptate de Juan Castel numai că iubirea nu poate fi cuantificată şi percepută în "mutări" născocite de logică. Originalul Sabato creează în literatura sa un adevărat test de personalitate literară şi pasiune artistică, în care se îmbină rigoarea şi logica, senzaţia de căldură şi trepidarea. În romanele sale există un amalgam de informaţii şi de anxietate care decurg din interiorul unei fiinţe blocate în singurătate, incapabilă de comunicare şi îngrijorată de metafizica descoperirii absolutului. Această dramă individuală care răzbate în ficţiunea tunelului prin intermediul personajului Castel, autor al unei infracţiuni din pasiune, transcende socialul aşa cum este văzută şi în *Prolog* din *Despre eroi şi morminte*. Romanele lui Sabato au influenţe suprarealiste intrând adânc în psihologia unor personaje bântuite de obsesii şi fantasme, autorul creează oameni sublimi care nereuşind să se ridice către absolut se vor prăbuşi. Sabato dă profunzime scrierilor sale intrând în armonie cu personajele, combinând senzaţia sensibilă şi umorul negru. Imaginile zugrăvite de autor sunt agile şi capabile să transpună în cuvinte angoasa trăită de personaje. În 1984 Sabato a primit Premiul Cervantes, premiul cel mai prestigios de literatură hispanică. Acestă recunoştere vine ca urmare a publicării în Spania a *Raportului Sabato* cu privire la violarea drepturilor omului în Argentina.

În timpul celei de-a doua jumătate a secolului trecut, poeţi precum Pablo Neruda (Chile) şi Octavio Paz (Mexic), romancieri ca Miguel Ángel Asturias (Guatemala) şi Gabriel Garcia Marquez (Colombia) au obţinut premii Nobel. Argentinianul Jorge Luis Borges a fost acceptat

[6] Idem, p. 7
[7] Idem, p. 8
[8] Idem, p. 10

drept clasic modernist iar cubanezul Alejo Carpentier şi romancierii Juan Rulfo (Mexic) şi João Guimarães Rosa (Brazilia) au fost de asemenea recunoscuţi la nivel internaţional. Ceea ce caracterizează operele lui García Márquez, Julio Cortazar dar şi pe cele ale scriitorul analizat în prezentul articol, Ernesto Sabato, este însuşirea stilului şi tehnicilor folosite de romanul modern european şi nord-american, mijloace care se regăsesc în romanele proustiene, joycean, ale lui Hemingway şi Faulkner. Fluxul conştiinţei, naratorii multipli, intrigi fragmentate, poveşti interconectate, puternica influenţă a tehnicii erau acum adoptate de temele, povestirile şi romanele Americii Latine.

Ernesto Sabato spunea, în urmă cu cincizeci de ani, că scrierile sale sunt imaginea în oglindă a omului modern. Cu toate că şi-a croit drum în viaţă şi s-a hrănit la ivoarele cunoaşterii ştiinţifice, Sabato ajunge, în romanele sale, să înfiereze plin de mânie dar şi cu dezgust modul în care ştiinţa, cu ale sale noi cuceriri, ajunge să dezumanizeze fiinţa umană. Prin tematica operei sale, prin atitudinea faţă de societatea în care a trăit şi totodata faţă de eul interior, prin pasajele de profundă psihanaliză, Ernesto Sabato îşi merită locul în galeria scriitorilor de succes ai secolului XX.

BIBLIOGRAFIE

Ernesto Sabato, *Eseuri*, vol I, Editure Rao, 2004
Ernesto Sabato, *Abaddon Exterminatorul*, Editura Humanitas 2002
Ernesto Sabato, Tunelul, Editura Humanitas, 2002
Ernesto Sabato, *Despre eroi şi morminte*, Editura Humanitas Fiction, 2013

MYTHONISMS IN VASILE ALECSANDRI'S WORKS

Iuliana-Adelina Iliescu
University of Craiova

Abstract: The science that deals with proper names is named literary onomastics. This deals with proper names, which, by their appearance in a literary text, in comparison with names outside the domain of literary communication, had received a special status.
The denomination through proper nouns has a limited character, being restrained to certain categories of objects: persons, animals, places.
V.Alecsandri painted times and people from various times and levels of society, here we try to discuss the problem of the proper names that are based on the terms gods and religion.

Keywords: onomastics, comedy, mitononym, stylistics, religion

Din orice unghi l-am privi pe Alecsandri în încercarea sa de a valorifica potenţialul stilistic al numelor proprii, inventarul onomastic al operei sale dramatice este impresionant numeric; se înregistrează aproximativ 1300 de unităţi reprezentând toate categoriile onomastice discutate în lucrările de specialitate. Dacă operăm iniţial distincţia între realonime şi mitonime, se observă că în prima categorie, alături de tradiţionalele antroponime, toponime (cu subcategoriile corespunzătoare), zoonime, se situează şi astronime, anemonime, ergonime, ideonime, hrematonime, chrononime. Această varietate este perfect justificată prin intenţia lui Alecsandri de a crea o vastă frescă socială care să surprindă toate aspectele societăţii, atât în perioada prepaşoptistă, cât mai ales în cea care a urmat Revoluţiei din 1848.

În lucrarea noastră ne vom ocupa de mitonime. Mitonimele care apar în opera dramatică a lui Alecsandri nu sunt doar probe ale **vastităţii culturale** a dramaturgului. Ele au, în general, meritul de a crea sau măcar de a accentua culoarea locală, de a evidenţia etnia personajelor (ştiut fiind faptul că limba maternă reprezintă cel mai nimerit cadru de manifestare a credinţei) şi de a indica nivelul cultural al personajelor care inserează în discursul lor numele mitologice.

Când vorbim despre contribuţia mitonimelor la **redarea culorii locale**, ne referim în special la piesele de inspiraţie romană; e greu de închipuit că un dramaturg ar putea transpune cititorul sau spectatorul în atmosfera Romei antice fără apelul la mitonime. Într-o epocă precreştină zeii erau prezenţe spirituale familiare, semnele lor regăsindu-se la tot pasul. Alecsandri s-a folosit din plin de forţa evocatoare a onimelor în *Fântâna Blanduziei* şi *Ovidiu*, începând chiar de la indicaţiile regizorale vizând aparent banala amplasare a unor statui pentru realizarea unui decor adecvat ("În salon, statuele zeiţelor *Venus* şi *Hebe*", Ov, p. 206) şi terminând cu frecvenţa acestor nume în discuţiile personajelor, fie că e vorba de subiecte abordate de cei cu pretenţii intelectuale, fie că sunt simple jurăminte: "Mă jur pe *Apolon*."(FB, p. 252), "Pe *Bachus Corniferul*!" (Ov, p.166), "pe *Caron*!" (FB, p.104), "pe *Hercul*" (Ov, p.153), "Pe cerescul *Joe*!", "jur pe însuşi *Joe*" (FB, p. 24, 86), "Pe *Plutus*!" (FB, p. 52).

La aceeaşi **funcţie evocatoare** a numelor ne gândim când avem în vedere şi partea finală a dramei *Ovidiu*, a cărei acţiune e plasată în vechiul Tomis; evident în scopul autenticizării personajele ce întruchipează autohtoni (şi care poartă nume extrem de sugestive, ca *Sarmis*,

Sarmiza, Gettor) sunt prezentate invocându-l şi ducându-i ofrande zeului unic *Zamolxis*: "Puternice *Zamolxis*, ne vină-n ajutor!"; "Voi lui *Zamolxis* ofranda-i închinaţi […]." (Ov, p. 231-232). Tot aici e necesar să amintim de suita de personaje mitice din feeria naţională *Sânziana şi Pepelea*; numeroasele mitonime, selectate de Alecsandri din fondul onomastic al folclorului autohton (*Pârlea-Vodă, Păcală, Tândală, Zâna-Lacului, Zâna Codrului/Mama Pădurei/Pădureanca, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Zorilă, Murgilă*) ancorează acţiunea piesei în spaţiul nostru, ale cărui puncte slabe sunt ţinta ironiei autorului.

Numele divinităţii din religiile monoteiste reprezintă un aspect care nu trece neobservat; dacă în *Fântâna Blanduziei* şi *Ovidiu* ne întâmpină varietatea onimelor ce denumesc zeităţi, în celelalte piese remarcăm că *Dumnezeu* deţine numărul maxim de ocurenţe înregistrat în inventarul onomastic al teatrului lui Alecsandri; apare în toate piesele, de foarte multe ori înglobat în structura unor expresii (asupra cărora vom insista într-unul din capitolele ulterioare) şi, de asemenea, în alternanţă cu forma perifrastică *Cel de Sus* sau sinonimele *Creatorul, Fiul, Părinte, Preaputernicul, Pronia, Provedinţă, Sfântul, Tatăl*. Se impune precizarea că folosirea acestui mitonim se face diferenţiat, în raport cu etnia vorbitorului; în ciuda faptului că discursul e redat în general în limba română, invocarea divinităţii coincide cu o refugiere în cadrul limbii materne. Astfel, turcul recurge la *Allah*, germanul (dar şi evreul provenind probabil din mediul german) apelează la *Gott* (deseori determinat: *mein Gott*), argatul sârb din *Lipitorile satelor*, Gavril, exclamă: *Boji moi!*, iar francezul sadea (monsieur Charles) invocă divinitatea într-un mod pe care snobii elitei româneşti îl imită nu rareori: *Mon Dieu!*

Într-o situaţie similară cu cea a lui *Dumnezeu* se află şi *Adam, Eva, Isaia, Morfeu, Noe, Rusalii, Solomon*, care intră în alcătuirea unor **expresii culturale**[1], majoritatea provenite din Biblie (excepţie făcând doar *Morfeu*, care trimite la zona culturii greceşti); nu insistăm asupra lor, fiindcă sunt discutate în capitolul privitor la frazeologisme.

Mult mai interesantă este problema mitonimelor care, prin **antonomază**, au părăsit oarecum zona numelor proprii, apropiindu-se mai mult de aria apelativelor. Graţie popularităţii lor crescute, aceste onime au ajuns sinonime ale unor substantive comune; ele nu mai individualizează, ci subordonează persoana denominată unei anumite categorii umane. Astfel *Adonis* şi *Afrodita* sunt trimiteri la frumuseţea fizică; *regina Amazoanelor* înscrie femeia la care se face referire în rândul celor celor ce stăpânesc foarte bine obiceiurile masculine; *Apolon* raportează individul denominat atât la frumuseţea exterioară, cât mai cu seamă la calităţile artistice; *Ifigenia* e un simbol al spiritului de sacrificiu; mitonimele autohtone *Ileana Cosânz(e)ana* şi *Făt-Frumos* au ajuns să fie utilizate în locul unor cuvinte ca *frumuseţe*, respectiv *vitejie*, precum şi *iubit/iubită, ursit/ursită*; dacă *Iuda* e sinonim cu *trădător*, *Plutus* reprezintă prin antonomază bogăţia, belşugul; numele muzei tragediei, *Melpomena*, înlocuieşte în replicile personajelor lui Alecsandri perifraza *actriţă foarte talentată*, iar *Orfeu* îndeplineşte rolul unui supranume acordat poeţilor sau celor care pretind că au talent literar.

Cel mai adesea fenomenul care reduce din statutul de nume propriu al mitonimelor mai sus amintite este articolul, efectul fiind cu atât mai vizibil, cu cât articolul este nehotărât. Deşi în general există numeroase cazuri în care relaţia metaforică nu elimină valoarea de substantive proprii a acestor onime[2], la Alecsandri tocmai acest aspect e urmărit, dat fiind că mai ales în scrierile comice ele sunt banalizate, trivializate; atitudinea subiectului denominator e ridiculizantă, ironică, dispreţuitoare, gestul acordării numelui indicând lipsa de consideraţie. Iordan vorbeşte şi de încărcătura stilistică a numelor proprii articulate hotărât, care exprimă tot o

[1] Cf. V. M. Ungureanu, *Antroponime în expresii şi proverbe*, în SO, II, p. 212.
[2] Cf. Eugen Câmpeanu, *Substantivul. Studiu stilistic*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 118.

stare negativă[3], situaţie ce se regăseşte şi la Alecsandri; exprimând starea de nemulţumire a unui denominator ce se pretinde "poet tragic", mitonimul utilizat stârneşte râsul şi prin raportarea la referentul cât se poate de banal. În stilul lui Don Quijote, Coţofănescu declamă din creaţiile proprii în timp ce se sprijină pe un scaun pe care îl consideră calul înaripat al Muzelor; prea exaltat însă, cade şi, supărat, spune: "*Pegazul* mi-a dat o sfântă de trânteală." (SD, p.377).

Fenomen caracteristic vorbirii populare, utilizarea la plural a substantivelor proprii[4] apare când personajul denumit e redus valoric; îşi pierde unicitatea şi devine un membru al unei serii. În inventarul nostru onomastic *Iuda* înregistrează numeroase ocurenţe, fiind de foarte multe ori vorba de supranume peiorative ale evreilor; într-una din piese atitudinea refractară pe care o manifestă celelalte personaje faţă de această categorie etnică e triplu sugerată prin conotaţia negativă a numelui, prin context şi prin forma de plural care are scopul de a generaliza: "Bată-i crucea, *Iuzi*!" (IS, p. 38).

Mitonimele greco-latine sunt legate indiscutabil de noţiunea de *cultură*, fiind privite în general ca un apanaj al sferei intelectualilor. Când apar în discursul unor personaje a căror cultură e certă (cum sunt Horaţiu, Mecena sau Ovidiu), mitonimele în discuţie sunt un indiciu al distincţiei intelectuale; pe de altă parte, neconcordanţa dintre sonoritatea acestor nume şi precaritatea condiţiei unor personaje ca Bursuflescu, Galuscus sau Clevetici creează cititorului impresia de ridicol. Ironia dramaturgului biciuieşte astfel pseudocultura şi snobismul, fiindcă uzul de mitonime şi referirile la scene mitologice sunt un semn al dorinţei personajelor obscure de a epata cu orice preţ. Un exemplu elocvent îl reprezintă reacţia ţăranilor la discursul în care Galuscus (Rus) evocă o scenă din mitologie, ai cărei protagonişti sunt *Vulcan, Venus* şi *Apolon*. Adresându-li-se retoric: "Fraţilor romani!", latinizantul îi întreabă pe oamenii simpli, care nu utilizează acelaşi cod cultural, dacă îi cunosc pe Venus şi Apolon; răspunsul aduce cu sine o trivializare a mitonimelor, zeii fiind reduşi la condiţia umanului: "Ba nu, cucoane. N-o vinit niciodată pe-aici pin sat." (O, V, p.607)

Concluzii

Mitonimele din opera lui vasile Alecsandri au rolul de a evidenţia etnia personajelor şi de a indica nivelul cultural al personajelor care inserează în discursul lor numele mitologice. Întalnim nume de zeii; aceştia erau prezenţe spirituale familiare, semnele lor regăsindu-se la tot pasul. Numele divinităţii din religiile monoteiste apare frecvent, remarcăm că *Dumnezeu* apare în toate piesele, de foarte multe ori înglobat în structura unor expresii. Turcul recurge la *Allah*, germanul apelează la *Gott*, argatul sârb din *Lipitorile satelor*, Gavril, exclamă: *Boji moi!*, iar francezul invocă divinitatea astfel: *Mon Dieu!*

Bibliografie

Alecsandri, Vasile, 1981.*Opere*, vol. al VII-lea, Ed. Minerva, Bucureşti.
Alecsandri, Vasile, 1979. *Opere*, vol. al VI-lea, Ed. Minerva Bucureşti.
Alecsandri, Vasile, 1977. *Opere*, vol. al V-lea, Ed. Minerva, Bucureşti.
Berg, I., *Dicţionar de cuvinte, expresii, citate celebre*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1968.
Câmpeanu, Eugen *Substantivul. Studiu stilistic*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975

[3] V. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1975, p. 103.
[4] Idem, *ibidem*, p. 103.

Graur, Alexandru, *Nume de locuri*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972.
Iordan, Iorgu *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1975
Ungureanu, V.M., *Toponime în expresii şi proverbe*, în SO, III, p. 351-363.
Ungureanu, V.M., *Antroponime în expresii şi proverbe*, în SO, II, p. 205-222.

Abrevieri şi sigle

Berg = I. Berg, *Dicţionar de cuvinte, expresii, citate celebre*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1968.
FB = *Fântâna Blanduziei*, în O, VII;
Graur, NL = Graur, Alexandru, *Nume de locuri*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972.
IS = *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, în O, VI;
O, V = Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. al V-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977.
O, VI = Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. al VI-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979.
O, VII = Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. al VII-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981
Ov = *Ovidiu*, în O, VII;
Par = *Paraponisitul*, în O, V;
Rus = *Rusaliile*, în O, V;
SD = *Sfredelul dracului*, în O, VII;
Ungureanu, II = V.M. Ungureanu, *Antroponime în expresii şi proverbe*, în SO, II, p. 205-222.
Ungureanu, III = V.M. Ungureanu, *Toponime în expresii şi proverbe*, în SO, III, p. 351-363.

MEDIAN FORMULAS IN THE ROMANIAN FAIRY TALE

Maria Movilă (Popa)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Traditional formulas in Romanian fairy tales are based on oral tradition. Median formulas asure the continuity of comunication, calling and verifying the attention of hearers. If the initial and final formulas have enjoyed more attention from researchers, median formulas play an insignificant part in literature. This is because median formulas require greater consideration and an extra effort to be detected. They are found throughout the narrative, and their diversity and multiplicity have made systematization and classification difficult. Nicolae Roşianu had a major interest in these formulas, and ranked them according to how they arouse and verify hearers' attention and curiosiy. There are external formulas and internal median formulas, each with its subgroups. Median formulas are characterized by a great diversity and richness, and they play a substantial part in every fairy tale.

Keywords: fairy tale, internal median formulas, external median formulas, formulas of verification, formulas of transition, magical formulas.

Organizarea prozei în basm are la bază tradiţia orală. Formula de început marchează intrarea în lumea minunată a basmului, prin pătrunderea „dincolo", în lumea ficţiunii, formulele mediane menţin atenţia, împrăştie oboseala şi evită confuzia cu realul, iar formulele de final vin să trezească la realitate.

Formulele mediane asigură continuitatea comunicării, solicită sau verifică atenţia ascultătorilor. Dacă formulele inițiale și finale s-au bucurat de o atenție mai mare din partea cercetătorilor, formulele mediane ocupă un loc neînsemnat în lucrările de specialitate. Acest lucru se datorează faptului că formulele mediane cer o mai mare atenție și un efort în plus pentru a fi depistate. Ele pot fi întâlnite pe întreg parcursul narațiunii, iar diversitatea și multitudinea lor a ridicat greutăți privind sistematizarea sau clasificarea acestora. În ceea ce privește terminologia utilizată, întâlnim mai multe accepțiuni ale formulei. B. P. Hasdeu folosește termenul de „formulă medială", Paul Sébillot numește formulele din interiorul basmului „formules intercalaires", iar Lazăr Șăineanu, „formule mediane". Sunt noțiuni cu sfere de cuprindere diferite, iar termenul de „formulă mediană" este cel mai adecvat.[1]

Lazăr Șăineanu distinge formule mediane, redate în versuri: Locuțiunea stereotipă pentru o luptă intensă „Și se luptară / Și se luptară,/ Zi de vară până seară." ; rugăciunea băiatului către dafinul înflorit: „Dafine, dafine,/ cu săpălugă de aur săpatu-te-am,/ Cu năstrapă de aur udatu-te-am,/ Cu ștergar de mătase ștersu-te-am/ Dă-mi darul d-a mă face oricând voi voi eu să nu fiu văzut de nimeni." O altă locuțiune stereotipă pentru cale îndelungată: „Zi de vară/ Până seară,/ Cale lungă,/ Să-i ajungă" ; strigătul zmeului către calul năzdrăvan, la apropierea de podul sub

[1] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973, pp. 99-100.

care sta ascuns Făt- Frumos: „Hi! cal de leu,/ de paraleu,/ De bun viteaz al meu!/ Ce stai/ Și răsai,/ Și-ndărăt te dai?”[2]

B. P. Hasdeu constată că „formulele mediale” sunt totdeauna rimate, creând o „plăcută diversiune în mijlocul prozei”. Exemplele oferite sunt din basmul popular *Țugunea*. Ruga lui Țugunea la Dumnezeu e reprodusă în formă versificată: „Să-l fac-o albină/ să treacă pe mare/ ca printr-o grădină.” Zmeul și eroul se luptă: „În luptă,/ că e mai dreaptă,/ de la Dumnezeu lăsată. Se luptară,/ se luptară,/ zi de vară/ până-n seară.” În călătoria făcută de Țugunea, se întâlnește cu „o droaie de țânțari,/ unii mai mici, alții mai mari.” Uneori aceeași formulă mediană se repetă de mai multe ori pe parcursul unui basm: „Scumpă masă,/ de mătasă,/ Ia aminte/ De te-tinde,/ Cu mâncări,/ Cu țâgări,/ Și cu vin/ De pelin...”(basmul *Ganul Țiganul*, cules de Reteganul)

Ovidiu Bârlea afirmă că formulele mediane sunt mai sărace în forme decât celelalte formule ale basmului și se reduc la un singur tip care are funcția de a solicita sau verifica atenția ascultătorilor. Formula mediană nu apare constant în interiorul basmului, fiind utilizată de narator doar atunci când apare oboseala auditoriului. Formula mediană nu poate fi inserată în narațiune, la întâmplare, ci se folosește la schimbarea locului acțiunii care e și începutul unui nou episod: „Apăi s-o dus multă lume-mpărățâie,/ ca Dumn’edzău să n’e țâie,/ ca cuvântu d’im poveste,/ să d’e-aij mai lungă șî mai frumosă ieste!.”(*Povestea lui Harap Alb*) „Formulările pregnanate”, în versuri pe care le întâlnim în narațiune nu pot fi considerate formule mediane, e de părere Ovidiu Bârlea. Acestea nu au o funcție exterioară acțiunii și nu sunt independente de anumite tipuri sau episoade. Ele sunt „clișee călătoare” care vin să îmbrace mai poetic schema tradițională a narațiunii.[3]

Formulele mediane marchează pauzele necesare povestitorului și mai pot fi privite ca „decor la o arhitectură epică” specifică prozei fabuloase. Ele devin formulări poetice spuse și reluate de povestitor cu scopul de a-i încânta pe ascultători. „Fugiți, zmeilor, și vă ascundeți, căci iată că vine Ilie/ Pălie/ Să vă potopească/ Să vă pârjolească/ Și după el Luceflenderu/ Să vă ia suflengheru...” În unele basme, formulele sunt dezvoltate, basmul evoluând spre poemă în versuri ; se citează în acest sens din basmul *Cerbul*: „Frate, frate Tirioane/ Vino, bag-a tale coarne/ Tocma-n fundul ăst de apă/ Unde soru-ta se-neacă/”*;* iar fratele, metamorfozat în animal răspunde: „Soră, soră, draga-mea/ Duce-m-aș să am putere/ Dar țiganca m-a legat/ de un stâlp m-a ferecat.” Formulele mediane au și rolul de a caracteriza personajele, pe lângă acela de a menține vie atenția și curiozitatea ascultătorilor.[4]

Nicolae Roșianu acordă o atenție sporită formulelor mediane din basme și distinge două tipuri de grupe*: I. Formule mediane „externe”, II. Formule mediane „interne.”*

Formule mediane externe

[2] Cf. Lazăr Șăineanu*, Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, pp.146-149.
[3] Cf. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp.78-81.
[4] Cf. Gheorghe Vrabie*, Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986, pp. 224-226.

Formulele mediane externe îndeplinesc în cadrul basmului funcția de a trezi curiozitatea ascultătorilor și de a le verifica atenția. Se pot distinge trei subgrupe ale funcțiilor mediane externe, fiecare din ele îndeplinind anumite funcții:

1. *Formule prin care se urmăreşte trezirea curiozităţii ascultătorilor, solicitându-li-se astfel atenția;*
2. *Formule prin care se verifică atenția ascultătorilor;*
3. *Formule de trecere.*

1. *Formule prin care se urmăreşte trezirea curiozităţii ascultătorilor, solicitându-li-se astfel atenția*

Nicolae Roșianu notează câteva formule care sunt aparent legate de acțiunea eroului. Acestea sunt utilizate la schimbarea locului acțiunii care este și începutul unui nou episod. Formula este introdusă prin verbul *a se duce* la timpul trecut (perfect simplu): „Și se duseră multă lume împărăție, ca Dumnezeu să ne ție, că din poveste multă înainte este, mai mândră și mai frumoasă s-ascultați și dumneavoastră: cine a asculta bine a învăța...”(Pop-Reteganul); „Se duseră și iar se mai duseră, cale lungă ca Dumnezeu să ne ajungă, că cuvântul din poveste înainte mai lung și mai frumos este. Este ce este, basmul d-aici înainte se gătește.”(Filimon); „Și se duse, și se duse Făt-Frumos cale lungă depărtată care de aici înainte se gătește, basmul mai frumos grăiește.” (Ispirescu)[5]

2. *Formule prin care se verifică atenția ascultătorilor*

Astfel de formule sunt identificate numai în repertoriul unor povestitori contemporani. Verificarea atenției ascultătorilor obosiți se face prin rostirea unui cuvânt, la care ei trebuie să răspundă printr-un alt cuvânt. Acest procedeu, apărut după modelul parolei militare, este de origine străină, după cum susține Ovidiu Bârlea. Modul de verificare a atenției se întâlnește numai pe teritoriul ocupat de fosta monarhie austro-ungară (Moldova de Nord și Transilvania). Toate cuvintele folosite sunt de origine maghiară: „ciont”(os), „leveș”(supă), „popricaș”, „guiaș”(gulaș).[6]

3. *Formule de trecere*

Formulele de trecere sunt frecvente atât în basmul românesc cât și în basmele altor popoare. Ele constituie un procedeu de tehnică compozițională și nu au o valoare poetică deosebită, fiind folosite numai atunci când se schimbă locul acțiunii, când începe un nou episod. Aceste formule sunt compuse din două părți, conțin verbul *a lăsa* (uneori *a părăsi*) și verbul *a vedea* (cu sensul de *a afla*). Prima parte a formulei marchează sfârșitul unui episod, cea de a doua – începutul episodului următor: „Noi să lăsăm pe Inia Dinia acolo la mănăstire și să vedem ce-o mai fi făcând Triști-Copil” (Vasiliu); „Ei, da să lăsăm pe țigan să șadă după masă și să vedem ce-o făcut șoimii lui Frunză” (Vasiliu); „Amu s-o lăsăm pe dânsa acolo în copac și pe Frunză unde era el și să ne-ntoarcem la Petrea Viteazul” (Vasiliu); „Amu pe toți să-i lăsăm unde ar fi ei și să vedem acești cari-o rămas ce-o făcut” (Vasiliu); „Amu să ne întoarcem iar la palatul împărătesc.”(Rădulescu-Codin) Frecvența și răspândirea tot mai largă a formulelor de trecere în basmul universal demonstrează faptul că ele reprezintă o caracteristică a prozei populare orale și aici ar trebui căutată originea lor. [7]

[5] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973, p. 103.
[6] Cf. Ovidiu Bîrlea, *op.cit.*, pp.78-79.
[7] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*, 1973, pp.106-107.

În cadrul formulelor mediane externe există o serie de expresii care nu se pot încadra în niciuna din subgrupele de mai sus, datorită funcțiilor multiple și diverse pe care le au. Se poate aminti expresia *uitasem să vă spun*, urmată de o precizare, pe care povestitorul nu a făcut-o la timpul potrivit și o consideră necesară: „Aruncă feciorul paloșul pe care – uitasem să vă spun – îl fermecase vrăjitoarea, și ce socotiți că s-a întâmplat? S-a luptat singur paloșul cu oastea întreagă și a făcut-o mii fărâme."(Rădulescu-Codin)

Formula *întrebare-exclamare,* folosită de povestitor înaintea unui fapt ieșit din comun care solicită curiozitatea ascultătorilor: „Când se uită el, *ce să vadă*? Din fundul fântânii răsărise o mlădiță de răchită" (Pamfile); „Într-o pădure...nimeri flăcăul peste un copac...*Da nu mă întrebați ce era scris pe el? Ce să fie?* Cu litere de aur era scris...(Rădulescu-Codin) [8]

Atât formulele de trecere cât și cele de solicitare a curiozității sau de verificare a atenției ascultătorilor presupun existența unei narațiuni întinse, bogate în episoade, cu acțiuni paralele. Formulele mediane externe se regăsesc doar în basmul fantastic, prezența lor în celelalte basme e o excepție.[9]

Formule mediane interne

Formulele mediane interne sunt legate de anumite elemente esențiale ale basmului. În cadrul acestor formule se pot identifica cinci grupe distincte:

1. *Formule prin care se definesc unele trăsături ale personajelor basmului sau ale unor obiecte ce aparțin acestor personaje;*
2. *Formule care definesc anumite acțiuni ale personajelor basmului;*
3. *Formule care aparțin dialogului (expresii tipice folosite de personajele basmului);*
4. *„Formule magice" cu ajutorul cărora se declanșează acțiunile ajutoarelor eroului;*
5. *Formule care conțin elemente caracteristice formulelor inițiale.*

1. *Formule prin care se definesc unele trăsături ale personajelor basmului sau ale unor obiecte ce aprțin acestor personaje*

Calitățile eroului din basm sunt fixate în formule de o înaltă expresivitate, șlefuite de-a lungul veacurilor și transmise de la o generație la alta. Din punct de vedere sintactic, afirmă Nicolae Roșianu, formula este o frază compusă din trei propoziții, una principală și două subordonate care se repetă identic. Prima parte a formulei numește elementul de comparat, enunțând trăsăturile acestuia (frumusețe, strălucire etc.), iar a doua parte definește calitatea respectivă. S-au indentificat trei cazuri de folosire a formulei: definirea frumuseții (strălucirii) *eroilor*; definirea frumuseții (strălucirii) *calului*; definirea frumuseții (strălucirii) *palatelo*r împărătești: „Făt- Frumos era atât de mândru și strălucitor, încât la soare te puteai uita, dar la el ba."(Fundescu); „Împăratul avea o fată frumoasă, ca un luceafăr, încât la soare te puteai uita, dar la ea ba."(Popescu); „Se urcară în sus și văzură palatul strălucind astfel, de la soare te puteai uita, dar la dânsul ba."(Ispirescu) „Calul era la fel de mândru și strălucitor ca și stăpânul său, încât la soare te puteai uita, dar la dânsul ba."(Filimon) În majoritatea cazurilor, formula aceasta se referă la strălucirea aurului, a pietrelor prețioase sau la strălucirea argintului. Palatul împărătesc e de aur, calul este de aur sau argint. Raportarea la soare a avut la bază elementul concret al strălucirii metalelor și a pietrelor prețioase. [10]

[8] *Ibidem*, p. 107.
[9] *Ibidem*, p.109.
[10] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*, pp.109-111.

2. *Formule care definesc anumite acțiuni ale personajelor basmului*

În această subgrupă au fost identificate două variante ale unei formule care marchează două acțiuni: calea lungă pe care o străbate eroul și lupta cu zmeul. Când se referă la drumul parcurs de erou, formulele sunt introduse întotdeauna prin verbele *a se duce* și *a merge,* la timpul trecut: „Făt-Frumos încălecă pe un cal și *se duse*, și iar *se duse*, zi de vară până-n seară, cale lungă să-i ajungă."(Fundescu); „...și *merseră* zi de vară/ până-n seară"(Ispirescu); „*Au mers* ei așa cale lungă/ să le-ajungă."(Stăncescu)

Pentru a marca durata luptei, se folosește aceeași formulă rimată, adaptată la situația dată, verbele (*a merge, a se duce*) sunt înlocuite cu verbul *a se lupta*, tot la timpul trecut: „..și se luptară/ zi de vară/ până-n sară"(Ispirescu). Rima formulei nu este afectată nici atunci când sunt introduse elemente noi: „...se ducea cale lungă/ să-i ajungă,/ zi de vară/ până-n sară,/ *la inimă foc și pară*"(Pompiliu)[11]

3. *Formule care aparțin dialogului (expresii tipice folosite de personajele basmului)*

Formulele din această subgrupă sunt mai frecvente și mai complexe. Cea mai des întâlnită este formula chemării la luptă și a alegerii armelor cu care se va bate eroul. Formula-dialog cuprinde întrebarea zmeului și răspunsul voinicului: „Cum vrei să ne batem – întreabă zmeul. – În buzdugane să ne lovim, în săbii să ne tăiem, ori în luptă să ne luptăm?" – „Ba în luptă – răspunde voinicul – că e mai dreaptă. "(Ispirescu) După dialog urmează formula care marchează durata luptei: „Și se luptară zi de vară până-n sară." În basm, eroul se luptă nu numai cu balauri, zmei, scorpii, ci întâlnește și alți voinici. Conflictul între ei este temporar, situația se rezolvă pe cale pașnică, eroii devenind frați de cruce: „Să ne luptăm, în săbii să ne tăiem, *ori să ne prindem frați de cruce*? – „*Mai bine să ne prindem frați de cruce*."(Antemireanu) Formula care marchează drumul lung parcurs de erou, durata luptei sau dialogul-formulă au fost identificate numai în basmul fantastic. Acest lucru este datorat faptului că basmul fantastic are o acțiune nelimitată în spațiu, eroul parcurge distanțe imense, măsurate în zile și ani.[12]

4. *„Formule magice" cu ajutorul cărora se declanșează acțiunile ajutoarelor eroului*

„Formulele magice" din basm sunt alcătuite după modelul *descântecului*, iar alteori constituind chiar părți din descântec. În privința legăturii descântecului cu basmul, O. Papadima descoperă elemente comune în descântecele de formulă epică. Se întâlnesc zmei, balauri, cai cu puteri supranaturale. Elementele comune apar în domeniul fantasticului, generat de fondul comun al vechilor superstiții.[13] Descântecul e o *formulă magică* ce însoțește un ritual cu funcții precise. În basm, formulele magice apar fie sub influența ulterioară descântecului, fie independent de descântec, direct din ritual. Formulele magice din basm și din descântec, vorbesc de importanța deosebită acordată cuvântului, atribuindu-i-se puteri magice. Fata din dafin i se va înfățișa numai aceluia care i-a aflat secretul, prin formula magică cu ajutorul căreia dafinul se poate deschide: „Deschide-te, dafin verde,/ Să iasă fată curată,/ De soare nevăzută,/ De vânt nebătută,/ De ploaie neudată/ De voinic nesărutată."*(*Fundescu) Fluieraşul fermecat îi îndeplinește eroului toate poruncile: „Fluieraș, frumușel,/ Mititel, gingășel,/ Dacă tu mă iubești,/Vin-acum să-mi slujești!"(Filimon) Este cunoscută și formula care aduce belșug în casa săracului: „Așterne-te (strânge-te) masă-ntinsă cu mâncări și cu lăutari, și cu ceterași."

[11] *Ibidem*, pp. 120-121.
[12] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*, pp. 123-124.
[13] Ovidiu Papadima, *Literatură populară română*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp.410-420.

Formulele cu puteri magice pun în mișcare ajutoarele eroului, determinând desfășurarea în continuare a acțiunii. Uneori se renunță la formulă, forța magică a cuvântului este preluată de gând. Eroul se gândește si obiectele se pun în mișcare sau acționează direct pentru ca obiectele magice să-și arate însușirile deosebite (pocnește din bici și apar palate de aur și de argint, își pune căciula și se face nevăzut, etc.)[14]

5. *Formule mediane care conțin elemente caracteristice formulelor inițiale*

Această grupă este puțin reprezentată în basmul românesc și universal. În basmul românesc s-au identificat trei elemente ale formulei: spațiul, caracterul veridic al acțiunii și timpul (S, V, T): „Într-o pădure depărtată, de picior de om necălcată, nimeri flăcăul peste un copac mare...”(Rădulescu-Codin); „Apoi merge și merge mereu spre soare-scapătă.”(Ispirescu) Elementul topografic localizează acțiunea ca și în cadrul formulei inițiale, cu deosebirea că în cadrul formulei mediane elementul respectiv se referă la o acțiune concretă a eroului, indicând locul sau direcția de deplasare. Elementul poate fi îmbogățit cu o nouă variantă („*peste nouă mări, peste nouă țări*”): „Fata de împărat se duse, se duse, peste nouă mări, peste nouă țări”(Cătană, Ispirescu, Vasiliu); „Și au dus zmeii pe cele trei surori, nevestele lor, hăt departe, peste nouă mări, peste nouă țări”(Rădulescu-Codin, Fundescu)[15]

Concluziile generale ce se desprind din analiza formulelor mediane sunt următoarele: 1. Formulele mediane se caracterizează printr-o mare diversitate și bogăție, datorate personajelor basmului; fiecare tip de personaj se leagă de o formulă specifică, prin care naratorul îi fixează și îi definește însușiri și acțiuni. 2. Împărțirea formulelor mediane în formule *externe* și *interne* are la bază raportul acestora cu acțiunea basmului propriu-zis. Prima grupă se referă la relația povestitor-ascultător, a doua grupă se leagă direct de anumite elemente ale basmului. 3. Formulele mediane au frecvența cea mai mare în basmul fantastic. 4. Formulele mediane au un loc stabil în cadrul aceluiași basm. Formula de trecere apare numai la schimbarea locului acțiunii, realizând legătura dintre două episoade. 5. Tonul ironic, parodic dispare pe parcursul desfășurării acțiunii, iar povestitorul va folosi în interiorul basmului numai acele elemente din formula inițială care nu pot fi interpretate ironic.

Bibliografie

1. Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru Literatură, București, 1966
2. Papadima, Ovidiu, *Literatură populară română*, Editura pentru Literatură, București, 1968
3. Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1973
4. Șăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978
5. Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986

[14] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*,pp. 134-142.
[15] *Ibidem* ,p. 143.

QUELQUES ASPECTS DU SYMBOLISME DU FEU DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HEBERT

Florentina Ionela Manea
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The disappearance of the two cousins Nora and Olivia Atkins on the night of 31st of August 1936 plunges the small community of Griffin Creek into despair and doubt. Consumed already by unlawful secrets and desires, the entire community sinks into heavy silence. But since it is impossible to quiet the cries of women taken by the sea, the shores of Griffin Creek are haunted: voices long forgotten travel with the waves, rise up from the sea foam and creep into the abandoned houses and the souls of men. The characters' lives are dictated by the turmoil of the elements, by the water turned into a sanctuary for women, by the air of Griffin Creek, which drives men into insanity, and by the earth, which symbolizes these women's fruitfulness. The fire takes shape as the presence of divinity, but it also materializes evil, becoming a symbol of lust and malice. By reestablishing the symbolic nature of the elements, Anne Hebert sizes a primordial sacred which allows her to name and explore the passions and desires of her characters.

Keywords: sacred, symbols, fire, lust, divinity

La disparition des deux cousines Nora et Olivia Atkins, la nuit de 31 août 1936, plonge la petite communauté de Griffin Creek dans le désespoir et l'incertitude. Déjà rongée par des secrets et désirs inquiétants, la communauté s'enveloppe dans un lourd silence, refuse tout contact avec le monde extérieur, se figeant dans le temps révolu d'un été rythmé par les messes et les sermons du pasteur, la moisson, les soirs du barn dance. Mais il est impossible d'ignorer les appels des femmes englouties par la mer. La grève de Griffin Creek est hantée ; des voix voyagent avec les vagues, s'élèvent de l'écume, se glissent dans les maisons délabrées et les âmes. Le roman est plein de ces appels, de ces voix qui se contredisent, se complètent, qui réclament leur part de vérité dans un récit aussi tumultueux que les flots de la mer.

La vie des personnages est au merci de cette mer inquiétante, dont ils partagent la rage, l'impétuosité, les désirs. Plus que la divinité ou la religion (maintes fois évoquées dans le roman comme refuge contre la tentation de la féminité), c'est la mer, l'eau, avec toutes ses valeurs symboliques et sacrées, qui rejoint les forces primaires et préside au destin des personnages. Ce retour au sacré originaire permet à l'écrivaine de mieux nommer et explorer les passions et les désirs qui dévorent les personnages. En effet, ceux-ci empruntent des caractéristiques associées aux éléments primordiaux : Stevens et Nicolas Jones sont consommés par le désir et la folie meurtrière, donc ils sont placés sous le signe du feu ; Nora est la fille du feu, mais elle devient parfois une divinité chtonienne aussi, liée aux puissances génésiques de la terre ; Olivia, Maureen, Felicity Jones, les jumelles Pat et Pam sont des créatures marines. L'eau devient le destin des femmes de Griffin Creek, la matrice qui reçoit leurs corps meurtris, la terre symbolise leurs pouvoirs créateurs, l'air rend les hommes fous, tandis que le feu matérialise le désir féroce:

les flammes qui vaporisent l'eau évoquent le sort tragique d'Olivia, être aquatique, qui est victime de la folie de Stevens.

Célestes, terrestres ou souterraines, les images associées au feu évoquent premièrement la combustion : l'ascète est consommé par l'amour pour le Créateur, les flammes enveloppantes de l'enfer dévorent les pécheurs, la passion amoureuse est souvent symbolisée par un feu destructeur. Le feu céleste, signe de la présence de Dieu, est purificateur et régénérateur, il avive les croyants. La Parole divine n'est pas seulement souffle, elle est aussi flamme ascendante et libre, énergie débordante. Le buisson ardent de Moise, le pilier de feu qui accompagne les Hébreux dans le désert, le char de feu qui enlève le prophète Elie aux cieux sont des manifestations de la présence et de la puissance divine comme guide et protecteur du peuple élu. Dans le roman *Les fous de Bassan*, le feu associé à la divinité est un élément purificateur, il est l'agent destructeur de la rage divine et annonciateur de l'Apocalypse. Dans les visions du révérend Nicolas Jones, l'ange de la vengeance est Perceval, l'enfant fou, venu sur la terre pour châtier toute impureté: *L'éclair de l'ange paraîtra à l'horizon. Ses ailes métalliques. Sa longue trompette d'argent. Et l'ange proclamera à grande voix que le temps n'est plus. Et moi Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je serai connu comme je suis connu de Dieu. Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement* (FB, 22).

Principe masculin, instable et vivant, le feu est associé au désir sexuel, ayant des puissances génésiques ; lié à l'homme, le feu apparaît avec tous ses attributs d'élément destructif et dévorateur. Ce n'est pas le feu purificateur de la Bible, mais les flammes infernales. Certains personnages masculins ont en effet une apparence diabolique, comme le révérend Nicolas Jones, homme roux, *massif sur des jambes courtes, la mâchoire carrée, la tête grosse(...) Les traits ravagés. Cet homme foudroyé* (FB, 6). N'oublions pas que dans les représentations bibliques le diable est un personnage cornu et barbu, réminiscence des satyres et des divinités de la nature, ces caractéristiques physiques distinctes nourrissant tout un imaginaire chrétien médiéval. Le pasteur est l'un des personnages hébertiens qui évoquent la figure du Satan : avatars du démon, le docteur Nelson, Adélard, Bottereau, sont des personnages inquiétants et ambigus, aux passions secrètes et violentes. On ne saurait vraiment deviner la véritable nature du révérend de Griffin Creek : est-il un *pauvre homme tenté par le démon* (FB, 21), comme il est décrit par sa mère Felicity, ou bien un *ogre qui dévore les mains des filles* (FB, 21), tel qu'il est perçu par Perceval ? Son attitude fière de s'arroger une origine divine, de se proclamer le Verbe personnifié, est une réminiscence de la figure de l'ange déchu, Lucifer, qui se révolte contre son créateur, pour être finalement jeté aux gouffres des enfers. Le feu associé à ce personnage renvoie justement aux flammes infernales et souterraines, qui brûlent sans consommer, mais qui sont dépourvues de tout pouvoir régénérateur : le révérend est un être déchu et corrompu par les péchés de la chair, infécond et rongé par le désir incestueux.

Stevens est possédé, lui aussi, par ce feu destructeur qui vit en lui (qu'il caractérise comme une excitation dans tout le corps, une rage inexplicable). Ses phantasmes témoignent des puissances dévoratrices du feu : suffoqué par l'odeur de femme qu'il sent partout dans le village, il voudrait jeter toutes les enfants nubiles dans le gouffre. Le symbolisme solaire s'ajoute aux connotations génésiques et sexuelles qui accompagnent la figure de Stevens : *lui, à contre-jour, campé sur ses longues jambes, dans l'encadrement de la porte, silhouette sombre dégingandée et résolue, nimbée de soleil, de la tête aux pieds, se refusant à entrer, se refusant à être un des nôtres, se refusant à partager avec nous les chants et la prière* (FB, 54). Par son assimilation à Jésus Christ et au symbole christique primitif de la roue (il est *nimbé du soleil*), Stevens devient

un véritable dieu solaire. Mais le soleil incarné par Stevens est celui des alchimistes, le soleil noir, relié à Saturne, dévorateur de ses progénitures, évoquant la disparition de toute création, l'état de dissolution extrême. Dans sa relation avec Olivia, Stevens incarne ce côté maléfique du feu qui étouffe par sa fumée, qui brûle et détruit. En même temps, le contact dangereux avec la jeune fille dévoile la valeur initiatique du feu. Instinctivement, Olivia sait que Stevens possède une connaissance ancestrale qui lui permettra de s'accomplir en tant que femme : *la science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. Si seulement je voulais bien, j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout. Je ne serais plus jamais une innocente simplette qui repasse des chemises en silence. L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communique d'égale à égale avec mes mères et grand-mères, dans l'ombre et le vent, à mots couverts, d'un air entendu, du mystère qui me ravage, corps et âme* (FB, 105).

C'est toujours le feu, manifesté sous la forme du désir et de la fureur érotique, qui envahit Perceval quand il attaque Nora : *Ses mains pataudes cherchent ma peau sous ma robe. Ce matin lorsque je sortais de l'eau, en criant de froid, il m'a attrapée par les chevilles et jetée par terre, sur le sable. Le poids de son corps sur le mien, son souffle rauque, sa langue râpeuse sur mes joues pleines de sel. Je me débats comme un poisson hors de l'eau. Perceval lèche mon nez, mon cou, mes épaules nues* (FB, 54).

Lié aux puissances viriles, sexuelles et génésiques, le mythe du forgeron et de la forge renvoie à des figures masculines inquiétantes et ténébreuses. Il est lié à *l'aspect destructeur du feu (...) et la maitrise de ce feu est aussi une fonction diabolique. On notera à ce propos de la forge que son feu est à la fois céleste et souterrain, instrument du démiurge et du démon*[1]. Le forgeron se signale dans sa communauté comme un être violent, anormal, parfois une créature infernale dont l'activité lui permet d'entrer en contact avec des forces redoutables, les feux souterrains. La participation du forgeron à l'œuvre de genèse des outils en métal (le minerai étant extrait des entrailles de la terre) et la connaissance qu'il possède de l'union du feu et de l'eau (fusion de la matière qui est perçue comme étreinte sexuelle) lient ce personnage mythologique au symbolisme sexuel. Les hommes de Griffin Creek sont, eux aussi, des créatures violentes et enragées, qui fabriquent des armes et des outils de fer, chassent et tuent avec la même fureur avec laquelle ils s'unissent à leurs femmes : *Les pièges et les trappes, aux crocs puissants, bien huilés, encombrent les hangars. Les maisons regorgent de fusils et de couteaux, soigneusement fourbis, durant les longues soirées d'hiver. De retour de chasse ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leurs bottes. Hors saison les cordes et les pierres des filets de la pêche au saumon reposent en tas dans les cabanes à bateaux. Moi, Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je puis témoigner d'un saumon agonisant deux heures durant, au bout de ma ligne. La mer est rouge de sang* (FB, 17). Associé à cette vocation de chasseur et de meurtrier qui caractérise Stevens, le feu devient destructeur et dévorateur: *j'ai aussi passé des journées entières au vent du large, sur les grèves, penché sur les tables de vidage. Avec un couteau bien effilé je leur faisais sauter les entrailles aux petits poissons, miroitant au soleil, glissant entre mes mains. Une nuée d'oiseaux sauvages, aux clameurs stridentes, me tournaient autour de la tête et il fallait les chasser comme des mouches* (FB, 26).

Le feu est aussi associé à la femme, et non sous la forme du feu maîtrisable du foyer (comme les déesses Hestia ou Vesta, des cultures classiques), mais en tant que feu sexualisé, sensuel et violent. Il est la source d'un imaginaire érotique vigoureux qui associe à la figure

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, p.438

féminine le désir instinctif et irraisonné : les femmes deviennent des chats en chaleurs, Nora est cuite dans le soleil, petit animal à quatre pattes et tête basse qui flaire la présence du mâle.

Nora aux cheveux roux est la fille du feu, tout comme Olivia est la fille de la mer : *Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. Mon visage, mes bras, mes jambes, mon ventre avec sa petite fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon odeur rousse, mes cheveux auburn, le cœur de mes os, la voix de mon silence, j'habite le soleil comme une seconde peau* (FB, 52). Vivace, agile, elle apparaît à Stevens comme une bête sauvage à l'affût : *Ma cousine Nora m'examine d'un air méfiant, bien assise sur son derrière, les genoux au menton, les bras entourant ses genoux, la tête sur ses bras. Une petite bête, te dis-je, une petite bête lustrée, à l'affût dans l'herbe* (FB, 33). Elle sait reconnaître le désir qui habite l'homme et son regard pénètre les profondeurs de l'âme, là où se cachent le péché charnel et les pulsions sexuelles inavouées. Devant elle, l'âme de Nicolas Jones est nue, privée de toute défense : *Il pense « je suis l'oint du Seigneur », mais sa tête d'homme est rousse comme la mienne. Ses gestes onctueux sont ceux d'un homme en train de plaire aux gens de Griffin Creek et de se plaire à lui-même. (...) Les paroles du révérend Nicolas Jones sont prises dans la Bible, il s'en empare, les fait vibrer et chanter dans sa bouche d'homme vivant et charnel* (FB, 55).

Nora évoque un autre personnage hébertien, sœur Julie de la Trinité, la religieuse maléfique au regard félin. Comme cette femme claustrée dans le couvent des Dames du Précieux Sang, Nora possède un désir féroce de vivre et une connaissance profonde de la nature humaine. Elle est cette femme-démon aux puissances encore latentes qui tente le faible pasteur et le rend fou. Le feu que Nora engendre est le feu enveloppant de l'enfer, qui fait jaillir les passions les plus cachées, les désirs incestueux : *Il a bien vu que j'étais en colère et pas dans mon état normal. Je suis sûre que ça l'excite. Il me fait entrer dans la cabane à bateaux, soi-disant pour me parler. Je m'assois sur une chaloupe renversée qui est là en radoub. Je ne cesse pas d'être en colère, tout en regardant mon oncle Nicolas, avec des yeux braqués sur lui comme des pistolets* (FB, 59-60). Le désir obsessionnel que la jeune fille éprouve pour Stevens la fait agir d'une manière qui ne concorde pas avec la vertu, plaçant Nora dans le domaine de l'ambiguïté morale. Par sa jalousie, ses provocations, sa vengeance sexuelle[2] qui la pousse à être *cochonne* avec le révérend, Nora devient l'une des figures féminines ténébreuses, sorcières ou mauvaises mères, femmes démoniaques aux désirs ardents qui peuplent l'univers romanesque hébertien. Nora est consciente qu'elle est née pour l'amour qui consomme, qui dévore toute énergie, qui rend fou : *Mon Dieu donnez-moi bien vite un garçon de mon âge qui ne soit pas marié ni pasteur. Pour le fun de tout mon corps, né pour cela, de la tête aux pieds, pour l'amour de toute mon âme, née pour cela, dans sa sauvage innocence. Ma tante Irène était faite pour le malheur et elle est morte. Paix à ses cendres grises. Je suis faite pour vivre. Je crois bien que je ne mourrai jamais* (FB, 61).

Les autres femmes de Griffin Creek éprouvent, elles-aussi, ce feu dévorateur de la passion ou de la jalousie. Maureen se réveille à une nouvelle existence dès que Stevens pose son regard sur elle : *Une espèce d'égarement maintenant dans son regard qui se rive au mien. Je possède un pouvoir. (...) Mon Dieu, est-ce possible cette joie brutale qui surgit en elle, coupante comme un couteau* (FB, 31). Sous l'effet du regard de Stevens, même Olivia, fille de la mer, est consommée par le désir. La symbiose qui existait entre elle et Nora se transforme en hostilité et jalousie.

Néanmoins, l'eau reste l'élément féminin par excellence, l'opposition feu – eau, féminin – masculin étant inhérente aux personnages. Dans cette perspective, le feu représente un élément

[2] Marylin Randall, *Les énigmes des « Fous de Bassan » : féminisme, narration et clôture,* Voix et Images, vol. 15, n° 1, (43) 1989, p. 66-82, p.4

nuisible, son contact doit être évité à tout prix. Felicity officie ses rituels de purification avant l'aube, et refuse avec obstination de se baigner dès que le soleil apparaît sur le ciel : *L'heure blafarde nous surprend (...) Le premier reflet rose sur la mer grise, ma grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans tout de suite et que c'est l'âme nouvelle du soleil qui se déploie sur les vagues. Lorsque la marée haute se fait plus tardive et recouvre les grèves en plein jour, Felicity (...) redevient farouche et lointaine. Il s'agit de l'aimer à l'aube, lorsqu'elle se fait plus douce et tendre, délivrée d'un enchantement* (FB, 57). Les rituels féminins sont des rituels nocturnes, lunaires, qui doivent se célébrer loin de la lumière trop violente du soleil.

Bibliographie

HÉBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Éditions de Seuil, Paris, 1982

Ouvrages critiques :

ALZON, Claude, *Femme mythifiée. Femme Mystifiée*, PUF, 1978

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, Collection Folio/Essais.

CAMBY, Philippe, *L'érotisme et le sacré*, Albin Michel, Paris, 1989

CAZENAVE, Michel, Pierre Solie, *Figures de l'éros*, Poiesis, Paris, 1986

Visages du féminin sacré, Entrelacs, 2012

(dir.), *Encyclopédie des symboles,* Livre de Poche, Paris, 1999

CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Pari, 1982

DELUMEAU, Jean, *Des religions et des hommes*, Livre de Poche, Paris, 1997

GIRARD Marc, *Les symboles dans la Bible. Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine,* Bellarmin, Montréal, 1991

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970

Articles consultés :

BRIAND, Sylvie, *« Les fous de Bassan » d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon*, Études françaises, vol. 36, n° 2, 2000, p. 149-162.

FEMAN Orenstein, Gloria, *Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains,* Études littéraires, vol. 17, n° 1, 1984, p. 143-160, URI: http://id.erudit.org/iderudit/500638ar

FRANCOLI, Yvette, *Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des Bessons fous*, Études littéraires, vol. 17, n° 1, 1984, p. 131-142, URI: http://id.erudit.org/iderudit/500637ar

PATERSON, Janet M, *L'envolée de l'écriture : les Fous de Bassan d'Anne Hébert*, Voix et Images, vol. 9, n° 3, 1984, p. 143-151. URI: http://id.erudit.org/iderudit/200485ar

POULIN, Gabrielle, *L'Écriture enchantée : « Les Fous de Bassan » d'Anne Hébert,* Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire, n° 28, 1982-1983, p. 15-18, http://id.erudit.org/iderudit/39666ac

RANDALL, Marylin, *Les énigmes des « Fous de Bassan » : féminisme, narration et clôture*, Voix et Images, vol. 15, n° 1, (43) 1989, p. 66-82. URI: http://id.erudit.org/iderudit/200817ar

POETIC TRANSYLVANISM IN THE WORKS OF LUCIAN BLAGA

Carmen Hurubă (Dudilă)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The creation, as well as his personality, Blaga means, for those who entered into his privacy, an exceptional dimension of the Romanian spirituality. Blagian village is a sublimated, miraculous and sacred one, designed over the Mioritic space of the entire country. Blaga appreciates that archetype Romanian village is in Transylvania.

Keywords: poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania.

Lucian Blaga, poet, dramaturg şi filozof, s-a născut la 9 mai 1895, în satul Lăncrăm din judeţul Alba, sat ce poartă-n nume „sunetele lacrimei". Copilăria sa a stat, după cum el însuşi mărturiseşte, „sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului", autodefinindu-se „mut ca o lebădă", deoarece viitorul poet nu a vorbit până la vârsta de patru ani. Fiu de preot, Isidor Blaga despre care află de la fraţii lui că „era de o exuberanţă şi de o volubilitate deosebit de simpatică", este al nouălea copil al familiei, iar mama lui este Ana Blaga, pe care autorul o va pomeni în scrierile sale ca pe „o fiinţă primară" („eine Urmutter").

Îşi face studiile primare la şcoala germană din Sebeş-Alba, urmate de liceul „Andrei Şaguna", din Braşov şi de Facultatea de Teologie din Sibiu (1914-1917), unde se înscrie pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. În anul 1920 a absolvit Universitatea din Viena. În 1919 Sextil Puşcariu îi publică *Poemele luminii*, mai întâi *Glasul Bucovinei* şi *Lamura*, apoi în volum. După terminarea studiilor, se stabileşte la Cluj. Este membru fondator al revistei *Gândirea* (apărută în 1921), de care se desparte în 1942 şi înfiinţează la Sibiu, revista *Saeculum* (1942-1943). Încă din primii ani ai liceului, Blaga se impune atenţiei colegilor. „*La cursuri, îmi aduc aminte că uimea pe profesori cu originalitatea răspunsurilor pe care le va da. Şi în vreme ce clasa-şi îndrepta admiraţia spre mușchii atletici ai unor colegi, bănuiam în sclipirea ochilor un joc de flăcări deasupra unei comori*" – îşi va aminti mai târziu un fost coleg de liceu al poetului, Horia Teculescu în *Amintiri despre Lucian Blaga*, în Ţara noastră, 1935.

În 1910 debutează în Tribuna din Braşov cu poezia „Pe ţărm", urmată de cea intitulată „Noapte" şi este ales preşedinte al societăţii literare din şcoală. „*Începuse să-l pasioneze problemele de ştiinţă şi filozofie* – atestă aceleaşi Amintiri. *Ne vorbea despre planeta Marte, încerca să ne dovedească existenţa vieţii acolo.*" Cu timpul era pasionat mai mult de problemele filozofice (Conta, Schopenhauer, Höffding, Bergson). O lungă perioadă (1926-1939), va lucra în diplomaţie, fiind, succesiv, ataşat de presă şi consilier la legaţiile României din Varşovia, Praga, Berna şi Viena, ministru plenipotenţiar la Lisabona. Îşi continuă activitatea literară şi ştiinţifică, publicând în tot acest timp volume de versuri, eseuri filozofice şi piese de teatru. În 1936 este ales membru al Academiei Române. Între 1939 şi 1948 este profesor la Catedra de filozofia culturii a Universităţii din Cluj, apoi cercetător la Institutul de Istorie şi Filozofie din Cluj (1949-1953) şi la Secţia de istorie literară şi folclor a Academiei, filiala Cluj (1953-1959). După 1943, nu mai publică nici un volum de versuri originale, deşi continuă să lucreze. Abia în 1962, opera sa reintră în circuitul public. Inaugurată cu *Poemele luminii* (1919), opera poetică antumă a lui Blaga cuprinde, până în 1943, încă şase volume: *Paşii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924),

Lauda somnului (1929), *La cumpăna apelor* (1933), *La curţile dorului* (1938), *Nebănuitele trepte* (1943). Poeziile nepublicate în timpul vieţii au fost grupate de autor în patru cicluri: *Vârsta de fier 1940-1944, Corăbii de cenuşă, Cântecul focului, Ce aude unicornul* (volumul *Poezii 1962*). Poezie de cunoaştere, construită pe marile antinomii universale (lumină/întuneric, iubire/moarte, individ/cosmos) şi având ca temă centrală misterul existenţei, creaţia sa lirică evoluează dinspre elanurile vitaliste spre „tristeţea metafizică" şi dinspre imagismul pregnant metaforic spre o simplitate clasică a expresiei. Dramaturgia, alcătuită din poeme dramatice, porneşte de la miturile şi legendele autohtone sau de la evenimente ale istoriei şi culturii naţionale (*Zamolxe* (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Meşterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934), *Daria, Fapta şi Învierea* (1925), *Arca lui Noe* (1944), *Anton Pann* (1965)). Opera filozofică este organizată în patru trilogii: a cunoaşterii, a culturii, a valorilor şi trilogia cosmologică (*Filozofia stilului* (1924), *Cunoaşterea luciferică* (1933), *Spaţiul mioritic* (1936), *Geneza şi sensul culturii* (1937)). Câteva culegeri de aforisme (*Discobolul* (1945)) şi eseuri, alături de memorialistica din *Hronicul şi cântecul vârstelor* şi de romanul autobiografic *Luntrea lui Caron*, ambele publicate postum, şi lucrarea *Pietre pentru templul meu* (1919), întregesc imaginea uneia dintre cele mai complexe personalităţi ale culturii române moderne.

Crezul artistic al lui Blaga este motto-ul: „*Câteodată, datoria noastră în faţa unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult, încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare*." (*Pietre pentru templul meu*)[1]

Se stinge din viaţă la 6 mai 1961 şi este înmormântat în satul natal, Lancrăm, unul dintre cei mai mari poeţi pe care i-a avut poporul român şi care va dăinui veşnic prin operele sale, care dovedesc puterea geniului românesc.

Şerban Cioculescu: „*Un poet de talia lui Blaga n-o să mai fie în România până ce vei închide dumneata ochii".*[2]

„*Avea în el un farmec ciudat. Întâi tăcerile lui care erau foarte expresive. Avea, pe urmă, nişte ochi demonici […] Îşi concentra toată fiinţa în privire. S-a scris despre el că se iubea foarte mult poate şi pentru că era, în fond, un timid, un delicat, un introvertit, totuşi, care era foarte iubit, foarte simpatizat…*"[3]

„*Sete de lumină – fugă de lumină, sete de tăcere – aspiraţie la cuvânt, tendinţe ambivalente constituie mareele, fluxul şi refluxul acestui univers poetic […] Acest tărâm este un continent al sensibilităţii, al sufletescului, al spaţiului psihic. Blaga e poetul animei în veşnică frământare, într-un continuu efort de autorevelare şi de autodepăşire. Desigur, nu înţelegem prin anima doar domeniul trăirilor subiective ale poetului, ci acela al unor experienţe depăşind această subiectivitate. Lucian Blaga nu este poetul unor aventuri existenţiale, ci ale unor experienţe esenţiale."*[4]

Convenind că ardelenism poetic traduce profilul unui anume lirism angajat, militant, emanat dintr-un ruralism conservator, Lucian Blaga părăseşte oarecum acest concept şi ne propune imaginea unei personalităţi lirice dificil de încadrat într-o tendinţă literară sau alta.

Eugen Lovinescu în *Istoria Literaturii Române Contemporane* îl încadra pe Lucian Blaga în *poezia tradiţionalistă* alături de Nichifor Crainic, Ion Pillat sau Vasile Voiculescu. La rândul său George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* îl include în

[1] Lucian Blaga, *Zări şi etape*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pag. 19.
[2] I. Oprişan, *Lucian Blaga printre contemporani – dialoguri adnotate,* Editura Minerva, Bucureşti, 1987, pag. 203.
[3] Ibidem, pag. 204.
[4] Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic în Euphorion. Eseuri,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, pag. 295.

categoria ortodoxiştilor. Încadrările nu diferă foarte mult între ele, însă trebuie spus că nici una nici alta nu acoperă cu adevărat personalitatea poetului.

Formaţia sa filozofică, spiritul reflexiv depăşesc cadrul tradiţional ortodoxist, conferind liricii blagiene o dimensiune modernă şi un orizont mitic. Există la Blaga o tentaţie a revenirii la matcă, a regăsirii începuturilor, a formelor primordiale pe care civilizaţia le alterează, le respinge sau chiar le anulează. Înarmat cu lecturile unor filozofic iraţionalist precum Frohenius, Spengler, Worringer, Riegl, poetul ardelean încearcă o întoarcere la izvoarele existenţei, studiază cerinţele ancestrale, formele arhetipale, sensurile, miturile şi atunci când acestea nu îi ajung inventează el însuşi altele.

Intelectual cu o solidă formaţie filozofică, creator el însuşi al unui sistem filozofic, Blaga transpune poetic teme şi teze din sfera filozofiei. La fiorul poetic nativ se adaugă formaţia filozofică, spiritul profund reflexiv.

Lucian Blaga este un căutător al începuturilor, spaţiu ingenuu, nealterat de civilizaţie. Mergând pe urmele lui Osweld Spengler care considera că istoria este determinată de spiritul culturii, Blaga face o distincţie netă între cultură şi civilizaţie. Cultura înseamnă spiritualitate revelată, în timp ce civilizaţia presupune tehnică şi citadin. Obsedat de mister, Blaga se orientează spre culturile închise, oarecum impermeabile de asaltul civilizaţiei. O astfel de cultură închisă o poate oferi, încă satul. Într-un poem poetul conchide *eu cred că veşnicia s-a născut la sat.(Sufletul satului)* [5] Aşadar îţi dă sentimentul perenităţii, devine un fel de *axis mundi* (axă a lumii) spaţiul ideal al credinţelor, miturilor şi misterelor străvechi. Într-un astfel de spaţiu poetul încearcă să definească cosmosul diafan, natura, mirabila sămânţă, dar şi fiorul vieţii şi al morţii, *marea trecere,* revenirea *nebănuitelor trepte.* În *Poemele luminii* poetul este un dionisiac care trăieşte plenar existenţa într-o exaltare teribilă de vitalitate. Cere munţilor un trup care să-i găzduiască straşnicul său suflet: *Daţi-mi un trup voi munţilor: Daţi-mi un trup, voi munţilor/Numai pe tine te am, trecătorul meu trup, /şi totuşi/flori albe şi roşii eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete,/căci lutul tău slab/mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet/ce-l port. //Daţi-mi un trup,/voi munţilor,/mărilor,/daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia/în plin!/Pământule larg, fii trunchiul meu,/fii pieptul acestei năprasnice inimi,/prefă-te-n lăcaşul furtunilor cari mă strivesc,/fii amfora eului meu îndărătnic!/Prin cosmos/auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi/şi-aş apare năvalnic şi liber/cum sunt, /pământule sfânt.//Când aş iubi,/mi-aş întinde spre cer toate mările/ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi,/spre cer,/să-l cuprind,/mijlocul să-i frâng,/să-i sărut sclipitoarele stele.//Când aş urî,/aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă/bieţi sori/călători/şi poate-aş zâmbi./Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup/.*[6]

Deşi trăirile existenţiale ating absolutul se prefigurează şi unele nelinişti, care ulterior se vor potenţa. Presentimentul morţii îi provoacă o anume melancolie, fără accente dramatice. *(Gorunul).* Gorunul sub care poetul zace poate deveni în timp propriul său sicriu. Pacea sinonimă cu moartea nu îl înspăimântă, atunci când vorbim de un dat al firii*: O, cine ştie? - Poate că/din trunchiul tău îmi vor ciopli/nu peste mult sicriul,/şi liniştea/ce voi gusta-o între scândurile lui/o simt pesemne de acum:/o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet -/şi mut/ascult cum creşte-n trupul tău sicriul, /sicriul meu, /cu fiecare clipă care trece,/gorunule din margine de codru*.[7]

Opoziţia dintre viziunea ştiinţifică şi cea mitică îl preocupă pe poet şi în volumele ulterioare. Dacă scientismul tinde la sistematizarea unui univers devitalizat, abstract, măsurabil, mitul urmăreşte şi conservă flacăra vieţii dând prioritate trăirii inedite. Poetul caută esenţa trăirii

[5] Lucian Blaga, *Poezii*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, editura pentru Literatură, 1967, pag. 100.
[6]Lucian Blaga, *Poemele Luminii,* editura pentru Literatură, 1969, pag. 65.
[7] Ibidem, pag. 8.

pe care nu i-o poate oferi spaţiul larg al naturii. Trăirea în spaţiul natural ar fi un ultim refugiu al spiritului aflat în impasul raţiunii. Academician profesor Zoe Buşulenga-Dumitrescu îl descrie pe poet în prefaţa lucrării *Despre gândirea magică* ca pe un om deplin consecvent în gândirea sa atât în datele planului cunoaşterii, cât şi în acelea ale planurilor culturii şi valorilor. Lucian Blaga, autorul celor trei trilogii publicate şi menite să-i cuprindă întreg sistemul (*Trilogia cunoaşterii* – 1943, *Trilogia culturii* – 1944, *Trilogia valorilor* - 1946), a legat şi creaţia sa de artist cu opera de filozofie a culturii într-o unitate indisolubilă. Astfel acela care stăpânea ca nici un alt poet, miraculoasa putere de cufundare în fântânile etern vii ale mitului, a încercat sa desluşească parcă pentru sine, dar şi pentru noi toţi, temeiurile cognitive, culturale şi axiologice ale acestei facultăţi mirabile, trase din bătrânele rădăcini ale culturii populare româneşti.

Poetul care refuza să strivească corola de minuni a lumii, venea din universul satului transilvănean, dintr-o geografie mitică al cărei centru îl constituia, cu prelungiri până în substanţa mitului trăit, a gândirii magice până în substanţa mitului trăit, a gândirii magice a metafizicii. Valoarea de eternitate a lumii satului românesc care dăinuia, după, Blaga, ca o continuare a unei preistorii benefice în forfota istoriei, păstra pentru noi o copilărie, o tinereţe perpetuă, hrănite de vieţuirea în orizontul misterului, al gândirii mitice. Căci - modul de a exista în pervazul misterului este condiţia fără de care nu se concepe…. făptura omenească în deplinătatea ei ….spunea filozoful, întregind teoretic imaginea corolei cu minuni. Şi importanţa acordată de el mitului, ca şi ideii magicului, constă tocmai în valoarea lor de încercări ale spiritului uman, de a se transpune în orizontul misterului şi de a-l revela. Dar ideea magicului îi pare cu atât mai interesantă cu cât nu revelă integral misterul, ci rămâne un fel de semi-revelare stereotipă, implicând conştiinţa misterului.[8]

Peisajul a constituit pentru Blaga o atracţie permanentă, stimulii lui fiind convertiţi în trăire interioară, fascinantă prin semnificaţiile pe care le implică şi prin reverberaţiile lirice pe care le degajă deşi i s-a relevat poetului târziu ca şi cuvântul, spune Vasile Sandu in prefata lucrarii Lucian Blaga, Peisaj si Amintire. Prima reacţie conştientă în faţa cadrului înconjurător pare a se fi produs pentru copilul sfios, adâncit în sine, - după cum poetul va mărturisi în Hronicul şi Cântecul Vârstelor - atunci când a observat, umblând pe uliţa satului cu faţa în sus, că cerul se mişca o dată cu el. [9]

Pentru un poet structural contemplativ aceste iniţiative de a menţine un contact cât mai strâns cu cadrul exterior însemnează destul de mult. Ele au avut menirea de a-l sustrage pe poet dintr-o fază de secătuire interioară, resimţită dureros în preajma războiului, moment care putea avea repercusiuni negative asupra creaţiei însăşi. Or, nu numai prin întoarcerea la obârşie, la izvor, ci şi prin revărsarea în afară, poezia lui Blaga a ieşit mereu fortificată. Ea renunţat în bună măsură la substratul atemporal, a căutat cu mai puţină asiduitate – numele, principiile originare ale lucrurilor.[10]

Volumul de debut al lui Blaga este *Poemele luminii*, 1919, care cuprinde poeme construite în jurul metaforei luminii ca lumina primordială, care se identifică cu lumina iubirii. Volumul se deschide cu poemul artă poetică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Metafora titlului și a primului vers trimite la un concept filozofic – cunoașterea corolară a cunoașterii totului prin poezie și iubire. Lumina și imaginea se desfășoară ca o corolă de minuni, efluorescentă de mistere. Discursul liric se realizează printr-un joc de sinonime: nu strivesc, nu ucid, nu micșorează, tainele; *tainele* sunt misterele. Tainele se află în unitatea dihotomică a vieții: în flori,

[8] Lucian Blaga, *Despre gândirea Magică*, editura Garamond, Bucureşti, 1992 – prefaţă.
[9] Lucian Blaga, *Peisaj şi amintire*, editura Sport-Turism, Bucureşti, 1988 - prefaţă, pag 5.
[10] Ibidem, pag. 16.

în ochi, pe buze, ori morminte; enumerarea sugerează căile cunoașterii: senzorială, afectivă și cunoașterea prin transcedere.

Discursul se construieste și prin joc de antonimie: luminii eului poetic ca proiectare în orizontul misterului, deci al poeziei, se opune lumina altora, care dezvăluie misterul, sugrumă vraja; aceasta este lumina rațională. Discursul liric este construit pe o analogie: lumina poetică este analoagă luminii lunii care mărește și mai tare taina nopții. Discursul liric se încheie cu o confesiune, de tip conclusiv, care exprimă rolul poetului și al poeziei: *așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister.* Rolul poeziei este de a potența misterul: *și tot ce-i ne-nțeles se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari sub ochii mei. Ochii mei* sunt metafora universului creator, acolo unde se produce iubirea și poezia: *Căci eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte.: Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ şi nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte./ Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric,/ dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -/ şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii,/ aşa înbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ şi tot ce-i neînţeles/ se schimbă-n neînţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei-/căci eu iubesc/şi flori şi ochi şi buze şi morminte.*[11] Discursul se împarte în stihuri, prin intermediul versului lung care tensionează liric textul:

1. Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
2. Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină
3. Și flori și ochi și buze și morminte.

Cântecul focului este un ciclu de poeme de Lucian Blaga, scris dupa apariția *Nebănuitelor trepte* (1943) care a fost finalizat în anii 1959. Cuprindea 65 de poezii, din care doar 14 au fost publicate în timpul vieții poetului. Integral, ciclul a fost tipărit pentru prima oară în ediția de Opere, vol. II, Editura Minerva, Bucuresti, 1974, alcătuită de Dorli Blaga.

Se observa în aceste versuri o schimbare a relației eului liric cu lumea: vom descoperi un sentiment de acceptare a lucrurilor care îl înconjoară, o evidentă încredere în acestea, iar ele vor deveni așa zisele *atotștiutoare,* cele care aduc cu ele fericirea cea greu de atins. Nemairămânând în indiferență și izolare, închise în esența lor incomunicabilă, *ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc*, cerându-ne doar să le intuim mesajul, într-un spațiu din care orice ostilitate a dispărut, anxietatea este absentă, iar fericirea poate deveni realitate, *lucrurile ne ghicesc împlinirea: Ascultă tu un cuvînt, ascultă ce bănuiesc/ despre lucruri. Cît ţin hotarele/ ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc./ Suntem împrejmuiți de atotștiutoarele.// ……//Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi/ ne purtăm îndoielnică firea./ Noi ne cunoaștem doar golul, aleanul./Lucrurile ne ghicesc împlinirea*. (*Atotștiutoarele*).[12]

Târziul ceas, din alt poem (*Umblam pe câmp fără popas*), *Umblăm pe câmp fără popas/ sub zodii prin târziul ceas./ Hotare, veac, tărâm s-au şters./ Mai suntem noi şi-un univers./ Pierdem în noapte, rând pe rând,/tot ce sub noi era pământ./Şi mergem iar în gând, la pas./ Un cer deasupra ne-a rămas./ Vreo stea când cade din ţării,/ fără să vrei, spre ea te ţii/ şi poala-ţi potriveşti, s-o prinzi./ Lucirea numai i-o cuprinzi./ Şi cumpănim ce e, ce-a fost./ Noroc înalt, pornit cu rost,/ ne-ntâmpină de sus prin vânt,/ să nu ne-ajungă-n văi nicicând./*,[13] va fi cel care ne va arăta o altă imagine a dimensiunii cosmice a ființei. Vom simți un sens originar, dar totuși familiar al acesteia. Amplitudinea cosmică primește și capacitatea de a visa a cuplului reînsuflețit

[11] Lucian Blaga, *Poemele Luminii*, editura pentru Literatură, 1969, pag. 3.
[12] Marin Bucur, *Lucian Blaga - Dor şi eternitate*, editura Albastros, Bucureşti, 1971, pag. 91.
[13] Lucian Blaga, *Poezii*, editura Albastros, Bucureşti, 1980, pag. 136.

de o iubire târzie, imaginând evaziuni solar-autumnale, într-o natură împlinită în roadele ei, ispitind la evaziunea din *dureroasa urbe* cu *păcatul de aur* al câte unui fruct ori cu proiecția într-o *vânătoare-vis*, în văi unde *asemenea să devenim sălbăticiuni: Pe deal, într-o podgorie stropită vânăt,/ te-aş duce uneori, să ne lovim de soare./ Să ne întâmpine o piersică pe creangă/ ca un păcat de aur, toamna, pe dogoare./ Se-ntâmpla pentru ochii tăi (ochi de pădure)/ să-nchipui uneori o vânătoare-vis./ Într-un noian de frunze roşii, de odihnă,/ gândesc să-ţi pun sub cap un iepure ucis./ Chemari de corn, şi goane pe la vaduri,/ din ceas de zori şi până-n ceasurile lunii,/ ne ispitesc mereu, spre văi, spre culmi, pe unde/ asemenea să devenim sălbăticiuni./ Dar totdeauna, iar şi iar, ca săbii plopii/ se-mpotrivesc. Suntem învinşii fără lupte/ în dureroasa urbe, umbre printre umbre,/ de vânători uităm, de soare şi de fructe. (Andante).*[14]

Poemele luminii, a fost volumul care a inaugurat lirica blagiană, iar faţă de acesta se va observa o evidentă diferenţă: astfel, unor izbucniri năvalnice a impulsurilor eului liric aici vor contrasta unele versuri mai intime, versuri care îşi doresc mai mult căldura lucrurilor primate, iar efortul pentru obţinerea lor să se diminueze; în locul dorinţei de cuprindere globală, în centrul de sensuri al poemului s-a instalat o dorinţă umană de integrare, ce face posibilă lauda tuturor lucrurilor. Chiar dacă materia pare a fi un obstacol, el nu trebuie să fie de neîntrecut: scopul lui este nu atât de a da opreliști dorinţelor ci de a anticipa gustul victoriei ce va veni. Piatra este cea care va favoriza primii paşi spre împlinire, spre o bucurie şi o fericire mai înaltă, tăcerea materiei va fi învinsă, totul tinde să exprime existenţa şi să o pună în lumină.

Vom asista la o înţelegere tacită, în care poezia va şti acum că toate cărările îi vor fi deschise spre toate întâlnirile revelatoare şi că toate oportunităţile se vor înscrie într-o lege supremă a providenţei universale. Blaga vede frumuseţea ca pe o amăgire, dar totuşi o amăgire statornică, iar înţelepciunea frumosului, implicit a poeziei va fi cea care ne va duce la o reală revelaţie: *Socot că orice frumuseţe/ prilej de amăgire statornică este./ Te ispiteşte. Vrea-n stăpânire s-o iei./ Deşi e departe de tine ca o poveste./ Orice frumuseţe aduce în inimă/ înţelepciune şi exaltare./ Sunt noimele ei: prund şi izvor./ Mai suave materii pământul nu are./ Orice frumuseţe se-mbină/ cu zări şi imagini, cu vrăji, depărtate,/ dar prinde un chip de mătase-ntre noi./ Răzbunând ce lipseşte, ea face dreptate./ Orice frumuseţe e ca o urmă/ de-a cărei coapsă privirea se prinde. Vezi forma, mirat. Şi suferi, gândind/ la cenuşa pe care-o cuprinde.*[15] *(Frumuseţea)*

Iar iubirea va fi cântată în *Cântecul focului*, cântec al fericirii ce va să vie, care poate a fost imposibilă, dar aici se va deschide calea spre ea: *Altfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea./Cât e întinsul, cât e înaltul,/noi ardem şi nu ne iertăm,/noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi/mistuindu-ne unul pe altul.*[16] Va fi o iubire mistuitoare, care va depăşi trăirea erotică, lăsând pasiunilor să cuprindă întreaga lume, va deveni liberă de toate îngrădirile, permiţându-şi să îşi strige gloria: *Iubind, ne-ncredinţăm că suntem. Când iubim, / oricât de-adâncă noaptea-ar fi, / suntem în zi, / suntem în tine, Elohim* - se scrie într-un *Psalm*.

Dragostea înseamnă intimă identificare cu lumea regenerată şi e opusă, ca atare, *cunoaşterii* reci, pur intelectuale: *A cunoaşte. A iubi. / Înc-o dată, iar şi iară, / a cunoaşte-nseamnă iarnă, / a iubi e primăvară* (*Primăvară*)[17]. Puterea de rodirea a firii - care inspiră omului un profund optimism şi o nepotolită sete de a trăi - se exprimă şi în alte poezii precum *Prier, Ceasul care nu apune, Iarba, Văzduhul seminţe mişcă,* spune I. D. Bălan în lucrarea *Momente ale*

[14] Ibidem, pag. 137.
[15] Lucian Blaga, *Poezii*, editura pentru Literatură, 1967, pag. 385.
[16] Lucian Blaga, *Poezii*, editura Albastros, Bucureşti, 1980, pag. 143.
[17] *Poezia română contemporană – culegere*, editura pentru Literatură, 1964, pag. 59.

liricii romanesti în sec XX. Dragostea este cea care îi va permite fiinţei să se resitueze cosmic, oferindu-i posibilitatea unei înscrieri în tiparele originare, mitice, ale universului: *Căutăm pământul unde / mitic să ne-alcătuim, / ochi ca oameni să deschidem / dar ca pomii să-nflorim* (*Focuri de primăvară*).[18]

Poemul ce dă titlul ciclului dezvoltă tocmai această temă a iubirii - ardere care consumă, împlinindu-l de fapt, întregul univers, unde *ia totul scânteie din toate. Tâmplă s-aprinde / de tâmplă, şi piatră de piatră.* Şi tot aici osmoza om - natură se exprimă firesc, precum într-un cântec de la ţară: *Prinşi de duhul înverzirii -/prin grădini ne-nsufleţim./Pe măsura-naltă-a firii/gândul ni-l desmărginim./Ce-am uitat, aprindem iară./Sub veşminte ne ghicim./Căutăm în primăvară/un tărâm ce-l bănuim./*[19]

Sentimentul acesta puternic, mai spune I. D. Bălan, este exprimat complex într-o adevărată monografie lirică a dragostei. Îl surprindem în toată puritatea lui, în liniştea pădurilor, în *Văzduhul seminţe mişca,* poetul sărutând calda paloare din palma iubitei pe linia vieţii ce s-alegea: *Văzduhul seminţe mişca/spre ţinte doar undeva-n mituri/întrezărite./Şi-n timp ce tu surâdeai, ca-n rituri/ ţi-am pus un sărut în mijlocul palmei -/ niciodată tu nu vei afla! -/ ţi-am pus un sărut în calda paloare din palmă/ pe linia vieţii, ce se-alegea.*[20] Putem spune că la limita dintre poezia de dragoste şi cea de meditaţie filosofică, un poem precum *Văzduhul seminţe mişca* stă sub acelaşi regim al erosului asociat sentimentului eternităţii unui cosmos germinativ, în care substanţa mirifică a naturii se confundă cu risipa închipuirii. Imaginea ce vine să le cuprindă pe toate celelalte, specific blagiană, este cea a seminţelor zburând deasupra cuplului îndrăgostit, cântând o fericire nelimitată între viaţă şi moarte, între veghe şi somn, lumină şi întuneric, extreme ce ţin laolaltă marea închipuire a naturii, într-o permanentă stare de graţie: *Diafane seminţe întraripate, / pe invizibile fire, / zburau peste noi - din veac în altul purtate. / Aşa ne încearcă îndemn câteodată / spre crudă, spre sacră uimire. /.../ Văzduhul seminţe mişca / spre ţinte doar undeva-n mituri / întrezărite....*[21]

Acesta este ciclul, în care putem spune că, Blaga ajunge la un adevărat cântec al plenitudinii, în care reuşeşte să cuprindă realitatea aşa cum e, în marele vis al poeziei; o poezie discretă, în care efuziunea nu e niciodată excesivă, poetul punând mereu o surdină mărturisirii lirice, conştient de partea de linişte a miracolului nerostit. Unele poeme vor primi o culoare elegiacă care rămâne fidelă aceleiaşi viziuni senin-contemplative, în care *calm se-ndrumă spre cumpănire totul* din poemul *Zodia cumpenei,* în care însuşi sentimentul stingerii primeşte puţin din această echilibrată deschidere spre universal. Versurile *odihna / ce ispăşire va fi / anilor, aprigei sete / febrei de noapte şi zi* din *Noapte la mare,* exprimă cel mai bine, cu câtă seninătate este aşteptată clipa odihnei, dar totuşi momentul bilanţului existenţial rămâne marcat, ca de o benefică tulburare, de *dorul de pereche,* de *patima* şi de *foamea* căutării fiinţei iubite, cu ecouri în întreaga lume din jur: *Cugetul, cumpăna, steaua / grea judecată îmi fac/ Murmură dor de pereche,/ Patima cere răspuns,/ Ah, mineralul în toate/ geme adânc și ascuns./ Sarea și osul din mine/ caută sare și var./ Foamea în mare răspunde,/creşte cu fluxul amar. (Noapte la mare)*[22]

Iubirea este cea care va compensa sentimentul *marii treceri* după cum vom descoperi în versurile poemului *Arheologie*: *Şi-i dureros în marea trecere să te / aprinzi visând. Mai tare însă arzi în schimb./Iubirea prinde adîncimi, aşa cum e/ umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp/.*[23]

[18] Lucian Blaga, *Poezii*, editura Albastros, Bucureşti, 1980, pag. 140.
[19] Ibidem, pag. 134.
[20] Ibidem, pag. 134.
[21] Ibidem, pag. 134.
[22] *Poezia română contemporană – culegere*, editura pentru Literatură, 1964, pag. 53.
[23] Lucian Blaga, *Poezii*, editura Albastros, Bucureşti, 1980, pag. 154.

sau se va reechilibra sub semnul regăsirii unor nume ale trecutului, într-un moment de întoarcere la *obârşii* şi la *supremele izvoare*, *printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc*, exprimate în versurile poeziei *Grădişte*: *Ne va fi dat s-ajungem şi pe culme într-o zi?/ Pe-o treaptă sus vom iscodi/ ce-a fost cândva şi nu mai este:/ templul de aur pe priporul din poveste./ Îl sprijineau vreo patruzeci şi nouă de coloane,/ înfăţişare-avînd de vipere ce pline de ardoare/ în vîrful cozilor s-ar ridica în soare//.... Iar noaptea, în acelaşi loc, ne-or lumina,/ lucind din prunduri şi din unde,/ comorile-ngropate în matca rîului ceresc./ Murmurul nostru, visul, se va-mpărtăşi/ din nemurire printre greierii ce cîntă/ şi printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc/.*[24] Este înseninarea pe care o atingea, la nivelul altui regn, *Cerbul* tulburat de *prigoana* senzuală, care, ajuns la iezer... / *Din luciul albăstrui precum e fierul, / sorbind, cu grije-alege, parcă-ar vrea / să bea uşor, din apă, numai cerul*.[25] Sugestia stării de echilibru şi plenitudine existenţială e servită şi de structura formală, în mare măsură clasică, a versului blagian din acest ciclu, ce împrumută unele imagini ori tipare metrice şi din lirica populară.[26]

Bibliografie:

1. Bibliografia operei:

- Blaga, Lucian, *5 iunie 1937 - Izvoade – eseuri, conferinţe, articole,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972;
- Blaga, Lucian, *Ce este universul*, editura Minerva, Bucureşti, 1975;
- Blaga, Lucian, *Despre gândirea Magică*, editura Garamond, Bucureşti, 1992;
- Blaga, Lucian, *La curţile dorului*, editura Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1938;
- Blaga, Lucian, *Peisaj şi amintire*, editura Sport-Turism, Bucureşti, 1988;
- Blaga, Lucian, *Poemele Luminii*, editura pentru Literatură, 1969;
- Blaga, Lucian, *Poezii*, editura Albastros, Bucureşti, 1980;
- Blaga, Lucian, *Poezii*, editura pentru Literatură, 1967;
- Blaga, Lucian, *Poezii*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, editura pentru Literatură, 1967;
- Blaga, Lucian, *Poezii*, editura Minerva, Bucureşti, 1936;
- Blaga, Lucian, *Zări şi etape*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

2. Bibliografie critică:

- Balotă, Nicolae, *Lucian Blaga, poet orfic în Euphorion. Eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969;
- Bălan, Ion Dodu, *Momente ale liricii româneşti în sec. XX*, editura fundaţiei România de mâine, Bucureşti, 2005;
- Bucur, Marin, *Lucian Blaga - Dor şi eternitate*, editura Albastros, Bucureşti, 1971;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Lucian Blaga*, editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963;
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, editura Minerva, Bucureşti, 1976;
- Gruia, Bazil, *Efigii documentare*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981;

[24] Ibidem, pag. 158.
[25] Lucian Blaga, *Poezii*, editura pentru Literatură, 1967, pag. 322.
[26] http://www.crispedia.ro/Cantecul_focului__de_Lucian_Blaga__comentariu_literar__rezumat_literar__aprecieri_critice, 19.12.2015.

- Oprişan, Ioan, *Lucian Blaga printre contemporani – dialoguri adnotate*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987;
- *Poezia română contemporană – culegere*, editura pentru Literatură, 1964;
- Pop, Ion, *Lucian Blaga - Universul liric*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981;
- Teodorescu, Alexandru, *Lucian Blaga şi cultura populară românească*, editura Junimea, Iaşi, 1983;
- Vaida, Mircea, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982;
- Vasilescu, Emil, *Lucian Blaga interpretat de ... - antologie*, editura Eminescu, Bucureşti;

2. Siteografie:

- http://www.crispedia.ro/Cantecul_focului__de_Lucian_Blaga__comentariu_literar__rezumat_literar__aprecieri_critice, 19.12.2015.

CLEOPATRA – THE GIPSY QUEEN

Puskás-Bajkó Albina
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Cleopatra (in Antony and Cleopatra, by William Shakespeare) was seen by critics as a symbol of feminine vanity, a cunning snake that deceives whenever and whomever she can, a fabulous being who caresses and entices men only to kill them, a colourful and lascivious witch, a disobedient woman who doesn't know her place, enslaving Antony and Caesar. The literary critic Northrop Frye goes further, associating the Apollonian figure of Rome/Caesar with knowledge and order, but the figure of Egypt/Cleopatra's with the Dionysian knowledge. This binary of human knowledge has ancient traditions in philosophy. The most famous philosopher of knowledge who based his theory of cultures on the popular Greek myth was Friedrich Nietzsche in The Birth of Tragedy (1872), which argues for the indispensability of the arts for making a living. In this theory Nietzsche outlines the differences between the two types of energies required in art: the energies of Apollo, in portrayals of beauty and order, epitomized by the figure of Rome/Caesar; and the energies of Dionyssos, a primary manifestation of the sublime and ecstatic experience, of which the image of Egypt/Cleopatra is the perfect example.

Keywords: Cleopatra, Gypsy, Shakespeare, vrăjitoare, regină

În era renascentismului european se considera că țiganii proveneau din Egipt. Această confuzie se baza pe faptul că "în momentul în care au ajuns în Franța în 1427, țiganii îl anunțau pe regele Carol VII că ei țineau de un trib al *micului Egipt* care, deoarece refuzase să le ofere adăpost sfinților Maria și Iosif după măcelul inocenților, fusese sortit pelerinajului în lumea întreagă, ca să-și ispășească păcatul prin vizitarea tuturor altarelor creștine din Europa".[1] Se presupunea că sunt oameni falși care nu ascultă de nicio lege și niciun domn, păstrându-și modul de viață ambulant în care singura regulă respectată era ceea ce le spuneau conducătorii lor, nu baronii și domnii regiunilor străbătute. Se vroia forțarea lor de a scăpa de tradițiile suspecte, de hainele ostentative și de a se stabili, lucrând la fel ca toți ceilalți. Deoarece ei au refuzat dintotdeauna legile țării în care se aflau, s-au născut mai multe acuze în legătură cu modul lor diferit de a trăi, mai mult, erau acuzați de înșelăciune și în privința culorii pielii lor. Scrierile despre vagabonzi pretindeau că au dovada faptului că țiganii "falsifică până și înfățișarea lor, ascunzându-și corpul sub costume și machiaj (ocru, zeamă de nuci, untură de porc)".[2] În mod evident, prefăcătoria, costumațiile, vagabonzeala și nesupunerea i-a legat în conștiința populară de actorii ambulanți. Un spectacol extrem de sângeros este descris de un scriitor contemporan Thomas Dekker (1570-1632) "Niciun om de culoarea ocrului roșu nu poartă un ten mai murdar. Totuși, ei nu se nasc așa, și nici nu sunt bronzați de soare, ci se pictează așa; dar nici nu sunt buni

[1] Sujata Iyengar, Mythologies of Skin Color in Early Modern England, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005, P. 173
[2] Sujata Iyengar, Mythologies of Skin Color in Early Modern England, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005, P. 174

pictori, căci ei nu fac fețe ci strică fețe."[3] Frica de vagabonzii care cerșeau sau dansau și povesteau pe străzi, fără un loc de muncă stabil pentru un stăpân cunoscut s-a răspândit și asupra celor care s-au alăturat țiganilor, tineri rebeli sau criminali fugitivi; toți fiind numiți egipteni sau țigani-văzuți ca niște paraziți ai societății.

Viața culturală a maselor includea foarte multe activități de socializare, între care teatrul juca un rol excepțional. Pe lângă teatru erau în vogă povestitorii, barzii care cântau în castele domnești, grupe de teatru ambulant-ceea ce se observă este predominanța oralității. Genul teatral *commedia dell'arte*, în care cuvântul rostit, improvizația și interacțiunea cu publicul erau esențiale, farsele și iluziile create pe scenă arătau personaje de duzină familiare care distrau publicul îndeajuns, însă ele ofereau noi posibilități personajelor care înainte nu puteau fi arătate, fiind proscrișii societății: prostituatele, evreii și țiganii. Exemple de comedii care se bazează pe subiecte legate de țigani sunt: "*Il furto (Furtul*, 1544), de Francesco d'Ambra, *La Cingana (Țiganca*, 1550) de Giordano Bruno precum și cele cu intrigi mai puțini rigide cum este *La bella negromantessa* (*Frumoasa necromantă*) de Giovanni Briccio, *Il capitano burlato (Căpitanul înșelat)* sau *La zitella malencolica (Țiganca melancolică)*".[4] Deghizarea juca un rol central în commedia dell'arte, actorii deseori trebuind să folosească măști pentru un rol convingător-deseori bărbați jucând roluri de femeie, între care rolul țigăncii era una recurentă. Simularea, iluzia creată în procesul de travestire în ceva diferit a devenit deci o conexiune între teatru și rolul țiganilor în societate. Această tradiție de a se transforma în țigancă a fost preluată de teatrul englezesc medieval și renascentist, făcându-și nenumărate reapariții în opera scriitorilor din secolul 19. Masca avea o funcție metaforică în începuturile eliberării rolurilor feminine de sub autoritatea masculină, după cu aflăm din articolul Domnicăi Rădulescu, *Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom*: "Ce aveau actrițele commediei și țigăncile în comun? (...) rolul sau masca țigăncii se folosea de actrițele *commediei* ca un simbol al emancipării feminine, și ca o formă artistică a sfidării rolurilor tradiționale ale sexelor".[5] Se pot observa nenumărate paralelisme între modul de viață, comportamentul și vestimentația actrițelor și cea a țigăncilor, similarități ce ulterior se vor schimba în analogisme în mentalitatea poporului: "amândouă grupuri călătoreau și traversau frontierele orașelor, dar și a țărilor; apăreau în public și se dădeau în spectacol, distrând masele; călătoreau în caravane; trăiau și lucrau în proximitatea altor bărbați decât soții lor. Actrițele *commediei* au dezvoltat roluri de șarlatance, în timp ce despre țigănci se știa sau se credea că erau șarlatance. Amândouă grupuri foloseau în spectacolele lor tradițiile orale și forme de expresii care făcuseră parte din cultura feminină alternativă a Europei moderne timpurii.(...) În acest fel, similaritățile depășesc până și suprapunerile între trupe de actori și grupuri de țigani nomazi".[6] Corelările dintre cele două apariții au atățat imaginația locuitorilor stabiliți în orașe, provocând povești extraordinare în care țigăncile, dar și actrițele au ajuns să fie simbolurile ordinii inversate; fie că erau adorate sau defăimate. De-a lungul timpurilor, ele au fost asociate în mod constant cu o imoralitate sexuală ce se datora vieții lor considerată dubioasă, contradictorie și comportamentului lor necuviincios; dar în același timp erau asociate și cu un caracter pătimaș, mai ales în ceea ce privește sexualitatea lor nestăvilită de

[3] Thomas Dekker, Lanthorne and Candle-Light, în A.F Kinney (ed.), Rogues, Vagabonds and Sturdy Beggars, University of Massachusetts Press, 1973; reprint, 1990, p.243
[4] Emma Perkins M.Phil Comparative Literature, Barattieri Bravi, The Gypsy as a Neo-Mythical Figure in Literature from Renaissance to the Nineteenth Century, Trinity College, Dublin, 30.09.2009, p.53
[5] Domnica Rădulescu, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), "Gypsies" in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p.194
[6] Domnica Rădulescu, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), "Gypsies" in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p.196

nimeni şi nimic. Pendularea între adulaţie şi detestare se poate urmări în procesul schimbării acestor figuri feminine din prezenţe marginale care influenţau evenimentele centrale în figuri centrale care aveau un efect asupra tuturor evenimentelor (minore sau majore) în literatura veacurilor ce urmau. Ele erau tentante, dar în acelaşi timp ameninţătoare pentru că se părea că oferă o alternativă la sexualitatea creştină tradiţională în Europa timpului. Locul în care îşi prezentau talentele era piaţa, un *locus* care a devenit fundalul ideal pentru destrăbălare şi sărbătoare în geografia mentală a contemporanilor. Ceea ce ameninţa şi mai mult era faptul că acest *locus* nu mai exista numai într-o utopie imaginară, el a devenit tangibil şi foarte realistic prin spectacolele oferite de ţigănci şi de actriţe, simboluri psihosexuale din momentul apariţiei lor neliniştitoare. Dorinţa arzătoare a bărbaţilor de a intra în mrejele acestui *locus* periculos de senzual a făcut ca femeile să invidieze aceste figuri libere sau să vrea să li se alăture. ”Isabella Andreini, cea mai faimoasă actriţă de *commedia* al secolului şaisprezece, cea care a creat rolul innamoratei, joacă rolul femeii deghizate în ţigancă, cu scopul de a fi capabilă de a călători în lumea întreagă, în căutarea iubitului său. În scenariul intitulat în mod explicit *Cei doi ţigani deghizaţi*, din colecţia de canovacci din 1620 a lui Flaminio Scala, Isabella, când aude că iubitul ei Flavio fusese răpit de piraţi, se deghizează ca ţigancă, şi fiind însoţită de servitorul său Pedrolino, deghizat ca ţigan, porneşte în căutarea lui Flavio. Prin folosira măştii ţigăneşti, planul lor dă roade, şi îl găsesc pe Flavio. Tatăl Isabellei, care nu îşi dă seama că o vede pe fata lui deghizată, se îndrăgosteşte de ea, vrând să o ia de nevastă”.[7] Iată cum prezenţa ţigăncii destabilizează ordinea şi regulile sociale, frumuseţea ei incitând o dragoste incestuoasă, relaţie pasională ce ar scutura tabuurile în oricare societate morală.

Femeile care folosesc travestiul ţigăncii în *commedia* secolelor şaisprezece şi şaptesprezece reuşesc să se descătuşească de limitele societăţii înconjurătoare, de toate modelele pe care le perpetuau sau ar fi trebuit să le perpetueze în viaţa lor chiar cu mijlocirea măştii respective. Prin procesul deghizării, se trezesc energii nebănuite care pot părea înspăimântătoare şi stranii pentru unii spectatori, în cazul majorităţii însă, ele vor părea ademenitoare, puternice şi dezrobitoare. ”Analogiile dintre ţigăncile şi actriţele commediei nu sunt însă simetrice, şi ţiganca este o figură mai mare, existenţa ei literară devenind o metaforă pentru o anumită femeie care duce o viaţă specifică. Pe când ţigăncile erau deseori interprete, în special dansatoare şi cântăreţe, actriţele *commediei* nu erau ţigănci. (...) După cum se vede, actriţele au făcut o afirmaţie revoluţionară prin rolul femeii de pe scenă: puternică, vicleană, independentă, fără scrupule, subversivă în ceea ce priveşte autoritatea tatălui tiranic, pedepsind iubiţi infideli, şi întotdeauna ultima care râde”.[8] O emancipare utopică, dat fiind faptul că rolul femeii în societatea medievală era mult mai conturată şi limitată de taţi, fraţi şi soţi-totuşi, o viziune a ţigăncii care are voie să călătorească, să cunoască noi oameni, noi bărbaţi care nu sunt rudele ei, viziune care a ajutat la emanciparea măcar virtuală într-o societate chinuită în mod obsesiv de problemele virtuţii şi moralităţii.

William Shakespeare în *Visul unei nopţi de vară* (1596), ne prezintă o ”ţigancă” frumoasă, fascinantă, chiar dacă are tenul măsliniu, care ar putea arăta ca o adevărată Elena din Troia:

”Unul vede mai mulţi demoni decât vastul iad poate deţine:
Acela este nebunul. Iubăreţul, atât de frenetic,

[7] Domnica Rădulescu, Performing the Female ”Gypsy”. Commedia dell’Arte’s Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), ”Gypsies” in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008, P. 199
[8] Idem, P.202

Că vede frumusețea Helenei în fruntea Egiptului."[9]

(Egiptul ca referință este folosit pentru a desemna poporul Roma din Anglia în contextul în care imaginea feței "țigănești", negricioase poate reda aspectul frumuseții Elenei din Troia, o frumusete nemaipomenită. În același context, în *Othello,* scris tot de William Shakespeare (1603) - batista Desdemonei, un cadou de la mama lui Othello, se dovedește a fi de fapt un cadou de la mama lui "țigancă" o "vrăjitoare egipteană ", care poate aproape citi gândurile oamenilor.)[10]

Într-un artricol de referință, *Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's "Tricks" for Finding Freedom. Brief History of the "Gypsy" Role in Early Modern Europe*,[11] profesorul universitar Domnica Rădulescu scrie că personajul/masca "țigăncii" își face apariția pe scenele teatrale din Europa (mai ales în Italia, Franța, Spania și Anglia) deja în secolul 16. Ea demonstrează cu succes cum rolul deghizării în țigancă se folosea de către actrițele din commedia dell'arte ca un simbol al emancipării feminine, și o formă artistică a sfidării rolurilor tradiționale atribuite sexelor".[12] În analiza ei, actrițele commediei se compară cu "imaginea stereotipică a țigăncii independente, libere din punct de vedere sexual".[13] Alteritatea acestui fenomen se relevă prin folosirea mai multor limbi și dialecte pentru crearea unui mediu în care apropierea de public era mai facilă, creând o conexiune cu cei care veneau la spectacole. Un text mai puțin popular din această eră, *Zingana*, De Giancarli "ar putea arăta mai mult despre cum modalitățile în care commedia dell'arte reprezenta limbajul unei alterități culturale".[14]

William Shakespeare a scris piesa sa *Antoniu și Cleopatra (Antony and Cleopatra,1607)* bazându-se pe același clișeu incorect pe care s-au bazat mulți dintre contemporanii săi: confuzia dintre țigani și egipteni l-a făcut să o numească pe legendara Cleopatra țigancă, creând în personajul ei unul dintre cele mai memorabile personaje feminine din istoria literaturii. Melanjul punctelor de vedere prin care o cunoaștem pe Cleopatra exemplifică interpretările schimbătoare ale personajului ei, de la străina imorală la faraonul onorabil. În Actul I, Philo și Demetrius deplâng starea în care a ajuns Antoniu din cauza iubirii lui pătimașe pentru "țiganca"[15] voluptuoasă și desfrânată, Cleopatra. Denumirea "țigancă" se repetă de mai multe ori în piesă, împreună cu etichetele "regina certăreață" (I.i.50), "sclava" (I.iv.19), "vasul egiptean" (II.vi.123), și "prostituată" (III.vi.67)[16] și vrăjitoare care l-a ruinat pe Antoniu prin magia ei în Actul III. Ar fi o greșeală să o limităm la aceste etichete create de personajele romane, care se simt amenințați că își vor pierde demnitatea și integritatea, o văd primejdioasă. Mai mult ca sigur, splendoarea ei și lascivitatea neascunsă contribuie în mare măsură la amenințarea ce o reprezintă. Prezența este resimțită de toți, ea având o conduită similară cu o actriță, toate aparițiile și interacțiunile ei amintind de o performanță atoricească- și publicul ei simțind pasiunile, durerile ei la un grad

[9] William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, V.i. 2-22, in THE OXFORD SHAKESPEARE, THE COMPLETE WORKS, General Editors: Stanley and Gary Taylor,p. 333, my translation

[10] Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan, Shakespeare's Caliban, Cambridge University Press, 1991, p. 36, my translation

[11] Domnica Rădulescu, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's "Tricks" for Finding Freedom. Brief History of the "Gypsy" Role in Early Modern Europe, Palgrave Macmillan, New York, 2008,p.1

[12] idem

[13] M. A. Katritzky, Maria Ines Aliverti, Rosalind Kerr, Edith Jaffe-Berg, Stefano Mengarelli& Robert Henke, The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008, P. 145

[14] Edith Jaffe-Berg, New Perspectives on Language, Oral Transmissio, and Multilingualism in Commedia dell'arte, The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008, P. 145

[15] William Shakespeare, Antony and Cleopatra, in The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Oxford University Press, 1988, I.i.10

[16] William Shakespeare, Antony and Cleopatra, in The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Oxford University Press, 1988

ridicat de intensitate. În absolut toate ipostazele ei, Cleopatra inspiră venerație; fie că îl dezmiardă pe iubitul său sau îl ceartă pe vreunul dintre sclavii ei, ea este întruchiparea perfecțiunii. Chiar și în momentul în care Caesar defilează cu ea ca trofeul lui învins, având dorința secretă de a o reduce la o simplă prostituată, ea rămâne demnă de venerația celor din jur. Figura Cleopatrei a "provocat cenzură și sărbătoare, modelul ei anamorfic pictat din când în când ca o Venus uluitoare și deseori ca o Meduză amenințătoare".[17]

Citind drama shakespearină, avem impresia că protagonista Cleopatra, văzută ca o prostituată talentată, o vrăjitoare sau conducătoarea cu mâna de fier, este de fapt o actriță în propria-i dramă, deoarece nu reușim să îi cunoaștem adevăratele intenții-ea lucrând constant la spectacolul vieții ei în loc de a arăta sentimente cu adevărat umane. Fațada creată de ea este de fapt fațada seducției, dar nimeni nu vede personalitatea ei. Ceea ce este evident este dorința ei copleșitore de a deveni liberă, în posturile de actriță renascentistă care pe deasupra este și "țigancă", eforturile ei de emancipare erau mai convingătoare pentru publicul din teatru. În toate etichetele cu care se încearcă definirea ei se vădește o frică de puterea ei feminină, de modul aproape magic cu care i-a sedus pe doi dintre cei mai puternici conducători ai vremii. Imaginea ei se asociază cu Orientul barbaric dar și misterios în mentalitatea epocii. "Drama *Antoniu și Cleopatra* face tot posibilul să ne reamintească de identificarea acestei *Cleopatre țigănci* cu farmecele vrăjitoarelor de aceeași teapă- în replica lui Antoniu, care încearcă să se elibereze de *regina fermecătoare* (I.2.132), în aluziile la ea ca vrăjitoare sau ca regina zână vrăjile și farmecele căreia îl țin pe Antoniu captiv (IV.12.2-13) în Egipt".[18]

Ea a fost văzută de critici literari ca simbolul vanității feminine în, un șarpe viclean ce înșeală unde poate, o ființă fabuloasă care, prin dezmierdările ei ademenește bărbații numai să îi ucidă, vrăjitoarea de culoare a lui Shakespeare, iubită aristocratică plină de lascivitate, femeie neascultătoare care nu își știe locul, făcându-l pe Antoniu sclavul ei. Criticul literar Northrop Frye merge mai departe, spunând că în această dramă, Caesar și Cleopatra se regăsesc perfect în cele două aspecte ale lumii, "Roma, cu ordinea, măsurile, legile, disciplina și uniformitatea acțiunilor ei. Celălalt aspect se centrează asupra Egiptului, pământul Nilului abundent, cu extravaganța, splendoarea barbarică și destrăbălarea ei. (...) Antoniu oscilează între ei".[19] Pe lângă acestea, Northrop Frye asociază figura Romei cu domeniul apolonic al cunoașterii și figura Egiptului, deci figura Cleopatrei, cu domeniul dionisiac al cunoașterii. Această binaritate al cunoașterii umane are tradiții străvechi în filosofie. Cel mai faimos filosof care a bazat cunoașterea pe povestea din mitologia greacă a fost Friedrich Nietzsche în *Naşterea tragediei (1872*), în care argumentează pentru indispensabilitatea artelor pentru o viață realizată. În această teorie Nietzsche schițează deosebirile dintre cele două energii necesare în artă: cea care ține de Apollo, și înfățișează frumusețea și ordinea; și cea care ține de Dionis, o manifestare primordială și extatică a experienței sublimului.[20] Dionisiacul, în accepțiunea nietzsceană, se referă la o dispoziție fulminantă a spiritului artistic, reproducând starea psihologică care s-ar putea contura printr-o sensibilitate sensorială, o încinare spre plăcerile trupești, gregaritate, atitudine extravertită și învolburare asociate cu pierderea controlului, starea de beție reală sau numai senzorială. Apolinicul se regăsește la extrema opusă, referindu-se la o stare de tristețe ,

[17] Sara Munson Deats, Antony and Cleopatra. New Critical Essays,Routledge New York and London, Madison Avenue, New York, 2005, P. 2
[18] Patricia Parker, Barbers, Infidels, and Renegades: Antony and Cleopatra, în Lena Cowen Orlin, Center or Margin. Revisions of the English Renaissance in Honor of Leeds Barroll, Selinsgrove: susquehanna University Press, Massachusetts, 2006, P.65
[19] Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance (edited by Troni Grande and Garry Sherbert, vol. 28, University of Toronto Press, Toronto, 2010, P.454
[20] Nietzsche, Friedrich, Opere Complete. Naşterea tragediei, Hestia, Timişoara, 1998

contemplare, visare și atitudine introvertită. Cleopatra shakespeariană va deveni artista dionisiacă chintesențială, personalitatea ei îmbinând sublimul dar și sublimarea experienței de a se afla în prezența ei, ea nefiind înspăimântată ca ceilalți protagoniști de trăirea intensă a haosului din sufletul ei. În pofida faptului că fabuloasa Cleopatra nu a fost țigancă, în drama shakespeareană, ea este una, chiar dacă datorită unei confuzii. Dansul, râsetele ei și modul ei de abordare jucăuș, toate reminiscențe ale tropului literar al țigăncii. Gilles Deleueze, în scrierea sa despre filosofia nietzcheană ne explică felul în care toate acestea sunt indispensabile nu numai artei în general, ci și existenței umane: ”în legătură cu Dionis, dansul, râsul și jocul sunt puteri afirmative ale reflecției și dezvoltării. Dansul afirmă devenirea și faptul devenirii: râsul, hohote de râs, afirmă multiplicitatea și unicitatea multiplicității; jocul afirmă întâmplarea și necesitatea întâmplării”.[21]

Drama a fost reexaminată de criticii feminiști ai anilor 70, opoziția dialectică dintre Roma și Egiptul/ Caesar-Antoniu și Cleopatra s-a legat de antitezele public-privat, valori masculine-valori feminine, rigiditate-flexibilitate, concret-abstract, știință-poezie, etc. ”Viziunea Cleopatrei este dionisiană într-un mod promiscuu: abolirea limitelor și a frontierelor, personalități multiple, mâncatul, băutul,sexul, energie anarhică, fecunditate naturală. (...) Cât de tipic pentru o femeie! Dar Cleopatra este actriță, și după cum vom vedea, teatralitatea este modelul psihologiei umane în *Antoniu și Cleopatra*. Cleopatra este suma măștilor ei”.[22] Drama *Antoniu și Cleopatra* ne arată în modul cel mai convingător cum experiența umană nu se poate baza pe volatilitate și hedonism fără pedeapsă. Vedem o țigancă nobilă, regală dar și animalică în comportament, masculină când trebuie, dar și feminină, ”Cleopatra este Amazoană și mamă dar și o moară stricată”.[23] Într-un cuvânt, ea este Femeia.

BIBLIOGRAFIE:

1. Deats, Sara Munson, Antony and Cleopatra. New Critical Essays,Routledge New York and London, Madison Avenue, New York, 2005
2. Dekker, Thomas, Lanthorne and Candle-Light, în A.F Kinney (ed.), Rogues, Vagabonds and Sturdy Beggars, University of Massachusetts Press, 1973; reprint, 1990
3. Deleuze, Gilles, Nietzsche and Philosophy, trad. Hugh Tomlison, Continum, London, 1983
4. Frye, Northrop, Writings on Shakespeare and the Renaissance (edited by Troni Grande and Garry Sherbert, vol. 28, University of Toronto Press, Toronto, 2010
5. Iyengar, Sujata, Mythologies of Skin Color in Early Modern England, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005
6. Jaffe-Berg, Edith, New Perspectives on Language, Oral Transmissio, and Multilingualism in Commedia dell’arte, The Commedia dell’Arte: New

[21] Gilles Deleuze, Nietzsche and Philosophy, trad. Hugh Tomlison, Continum, London, 1983, P. 183
[22] Camille Paglia, Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Yale University Press, New Haven, 2001, P. 147
[23] Camille Paglia, Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Yale University Press, New Haven, 2001, P. 155

Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008
7. Katritzky, M. A., Maria Ines Aliverti, Rosalind Kerr, Edith Jaffe-Berg, Stefano Mengarelli& Robert Henke, The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008
8. Nietzsche, Friedrich, Opere Complete. Naşterea tragediei, Hestia, Timişoara, 1998
9. Paglia, Camille, Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Yale University Press, New Haven, 2001
10. Parker, Patricia, Barbers, Infidels, and Renegades: Antony and Cleopatra, în Lena Cowen Orlin, Center or Margin. Revisions of the English Renaissance in Honor of Leeds Barroll, Selinsgrove: susquehanna University Press, Massachusetts, 2006
11. Perkins, Emma, M.Phil Comparative Literature, Barattieri Bravi, The Gypsy as a Neo-Mythical Figure in Literature from Renaissance to the Nineteenth Century, Trinity College, Dublin, 30.09.2009
12. Rădulescu, Domnica, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), "Gypsies" in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008
13. Shakespeare, William, A Midsummer Night's Dream, V.i. 2-22, in THE OXFORD SHAKESPEARE, THE COMPLETE WORKS, General Editors: Stanley and Gary Taylor, 1988
14. William Shakespeare, Antony and Cleopatra, in The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Oxford University Press, 1988
15. Vaughan Alden T., and Virginia Mason Vaughan, Shakespeare's Caliban, Cambridge University Press, 1991

ROMANIA AND AUSTRO-HUNGARY: DIPLOMATIC RELATIONS IN THE NEW STAGE OF THE "ORIENTAL ISSUE"

Diana-Maria Dăian
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The following research aims to emphasize the nature of the relations between the Austro-Hungarian monarchy and Romania during 1875-1880, when the monarchy assumed predominantly the role of intermediary between the other powers and our country. This fact was due to the exigences expressed by the govern of Bucharest, but also to its own initiative, generated by economic, commercial and political interests. The diplomatic actions initiated by the Romanian govern and resulting in the commercial convention represented only the first phase in gaining the support of the dualist monarchy for the independence of the Romanian state. The second phase was represented by the Conference of Berlin, which by its decisions, generated a new order in the system of the international relations. In the context of obtaining the independence, Romania would try to come even closer to the Austro-Hungarian monarchy, guided by the purpose of achieving the recognition of its independence by the other powers as a result of the Austrian intervention. One must admit the fact that the Romanian state managed to achieve its fundamental goal-the proclamation and the recognition of the state independence with the Austro-Hungarian support-but we do not have to ignore one important aspect: along with its measures, the monarchy did not neglect its own purposes, we mean according its support so as to gain more advantages.

Keywords: Romania, Austro-Hungarian monarchy, international relations, "The Oriental crisis", commercial convention

Una dintre cele mai importante perioade din punct de vedere diplomatic, având consecinţe fundamentale şi asupra politicii externe a României, este cea reprezentată de ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. „Ea a însumat un număr considerabil de probleme internaţionale, dintre care s-a detaşat între anii 1875-1878 noua etapă a problemei orientale"[1]. Zona de sud-est a Europei, care a constituit încă din cele mai vechi timpuri punctul de confluenţă al principalelor căi de comunicaţie dintre Asia şi Europa, dar şi al curentelor de populaţie dintre aceste două continente, a reţinut dintotdeauna atenţia statelor europene, cu predilecţie în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. „Prin poziţia noastră geografică, ne găseam şi noi în sfera de interese a Marilor Puteri, care, în genere, erau dominate de tendinţe imperialiste şi nu de idei largi şi generoase"[2].

În această ordine de idei, noua etapă a crizei orientale (1875-1878) nu s-a declanşat în mod spontan, fără a avea precedente politice şi diplomatice bine definite; unul dintre acestea este modificarea făcută în anii 1870-1871 a unora dintre prevederile tratatului de pace de la Paris (1856). „Mişcarea de eliberare naţională a popoarelor asuprite de turci a luat amploare, făcând dominaţia otomană tot mai precară; pe fondul general al succeselor realizate până acum, crearea principatelor Serbiei şi Muntenegrului, a regatului Greciei şi a principatului României, mişcările

[1] Ion Agrigoroaiei, *România în relaţiile internaţionale. 1699-1939*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 255.
[2] Emil Diaconescu, *România la Congresul de la Berlin*, Institutul de Arte Grafice „Brawo", Iaşi, 1939, p. 3.

din Balcani mai ales, au făcut ca dificultăţile să fie şi mai mari”[3]. Totodată, în calcul intrau dificultăţi şi de altă factură. Subordonarea pieţei otomane faţă de capitalul englez şi francez a determinat dependenţa Turciei faţă de puterile apusene; altfel spus, problema orientală era mult mai monitorizată de marile puteri apusene, întrucât interesele lor economice şi comerciale vizau obţinerea unor avantaje în Imperiul Otoman.

Această etapă a problemei orientale debutează în vara anului 1875, unde „la început în Herţegovina şi apoi în Bosnia, izbucneşte o răscoală a populaţiei creştine împotriva opresiunii feudale absolutiste a turcilor”[4]. Scopul principal al răscoalei era abolirea relaţiilor feudale, cu toate asupririle presupuse de acestea, precum şi proclamarea egalităţii naţionale şi religioase. „Izbucnită pe fondul crizei interne acute a Imperiului Otoman, răscoala a fost un adevărat semnal de alarmă pentru întreaga Peninsulă Balcanică; încă de la început răsculaţii au beneficiat de sprijinul detaşamentelor de voluntari venite din Serbia, Muntenegru şi alte părţi”[5]. Istoricul român Nicolae Iorga era de părere că întreaga mişcare ar fi fost provocată de către Austro-Ungaria, întrucât urmărea, în urma înfrângerilor suferite în anii 1859 şi 1866, „să se substituie influenţei ruse asupra slavilor din Imperiul Otoman, rezervând pentru Imperiul Habsburgic Peninsula Balcanică”[6]. În timp ce Marile Puteri încercau să soluţioneze criza urmărindu-şi fiecare propriile interese, Peninsula Balcanică era teatrul unor noi evenimente. Astfel, în luna aprilie a anului 1876 a avut loc o puternică răscoală a poporului bulgar. „La 6 mai, pe străzile oraşului Salonic au fost omorâţi consulul Franţei şi al Germaniei, tot în luna mai are loc înlăturarea marelui vizir Mahmud-Nedim-paşa, partizanul influenţei ruse în Imperiul Otoman, iar la sfârşitul lunii sultanul Abdul Aziz este înlăturat de pe tron”[7]. Evenimentele continuă însă să ia amploare după ce în luna iunie a anului 1876, Serbia şi Muntenegru declară război Porţii.

Datorită poziţiei sale faţă de sud-estul Europei, poziţie dominantă şi strategică, România a atras un mare interes din partea marilor puteri atunci când se aducea în discuţie problema orientală. „Redeschiderea problemei orientale prin răscoalele din Bosnia şi Herţegovina în anul 1875 şi ascuţirea luptei de eliberare a popoarelor din Balcani şi a contradicţiilor dintre Marile Puteri generate de interesele lor deosebite în această regiune a Europei”[8] au plasat ţara noastră într-o conjunctură care a obligat-o să-şi precizeze atitudinea faţă de evenimentele din Balcani şi să decidă asupra politicii externe pe care urma să o adopte. Într-o situaţie internaţională atât de complicată, a fost foarte greu pentru un stat mic să aleagă într-un timp scurt cea mai bună soluţie. Guvernul român a declarat, încă de la începutul crizei, starea de neutralitate; condiţia invocată era respectarea integrităţii teritoriului ţării. Totodată, s-a încercat, pe căi diplomatice, să se obţină o asigurare precisă privind izbucnirea unui nou conflict; teama de a nu vedea ţara transformată în teatru de război a mobilizat diplomaţia română în eforturile ei pentru a convinge puterile garante că aceasta n-ar fi nici în avantajul lor.[9] De asemenea, România a mai luat în considerare un aspect important: întrucât lupta ei se integra luptei generale antiotomane, ea nu putea provoca o ruptură, drept pentru care cea mai bună soluţie era menţinerea neutralităţii. În argumentarea acestei poziţii, ministrul de externe Ion Bălăceanu afirma că „interesul ţării o obliga să rămână doar < un

[3] Ion Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 255.
[4] Nicolae Ciachir, *Istoria relaţiilor internaţionale de la pacea westfalică (1648) până în contemporaneitate (1947),* Editura Oscar Print, Bucureşti, 1998, p. 173.
[5] Ion Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 256.
[6] Nicolae Ciachir, *Marile Puteri şi România (1856-1947)*, Editura Albatros, Bucureşti, 1996, p. 72.
[7] Idem, *Istoria relaţiilor internaţionale…,* p. 174.
[8] Idem, *Războiul pentru independenţa României în contextul european (1875-1878)*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977, p. 144.
[9] Ion Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 264.

observator> al evenimentelor de la sud de Dunăre, în ciuda simpatiei pentru coreligionarii creştini”[10]. Răscoala bulgară izbucnită în luna aprilie a anului 1876 a pus sub semnul întrebării politica de neutralitate a României, dat fiind faptul că relaţiile de colaborare cu revoluţionarii bulgari rămăseseră încă puternice; „în ciuda valului de repulsie publică faţă de oprimarea barbară a bulgarilor de către turci, guvernul român nu a renunţat la politica sa oficială de neutralitate, dar a permis în mod tacit revoluţionarilor bulgari să folosească teritoriul român ca bază pentru incursiunile lor armate peste Dunăre”[11].

De cealaltă parte, problema orientală a impulsionat România spre realizarea obiectivelor sale principale: obţinerea suveranităţii depline, proclamarea independenţei de stat, prin înlăturarea pe calea armelor a dominaţiei otomane. Indiferent care ar fi fost dificultăţile întâmpinate din partea vecinilor ori din partea altor puteri mai îndepărtate, pentru politicienii români era evident că nu se putea declanşa lupta pentru obţinerea independenţei, fără a nu lua în considerare soarta fraţilor de peste Carpaţi şi, mai cu seamă, tactul şi diplomaţia ce trebuiau dovedite pentru asigurarea Austro- Ungariei că nu este cazul să-şi facă probleme din cauza unei României independente[12]. Asemenea tendinţe încep să se contureze din anul 1873, mai exact, după numirea în funcţia de ministru de externe a lui Vasile Boerescu şi ca agent diplomatic la Viena a lui Gheorghe Costaforu. Una dintre sarcinile principale care i-au fost încredinţate lui Gheorghe Costaforu a fost organizarea participării României la expoziţia universală ce avea să se deschidă în capitala Austriei la 1 mai 1873. Invitaţia adresată României de a participa la această expoziţie a fost interpretată de guvernul român ca un gest amical al guvernului de la Viena, „fiindcă ea nu s-a făcut prin intermediul Ministerului de Externe otoman, ci direct prin agentul austriac de la Bucureşti, baronul Schlechte”[13]. „După închiderea expoziţiei, la 10 noiembrie 1873, guvernul austriac, dorind a da relaţiilor comerciale cu România <o dezvoltare imensă>, a intervenit la Bucureşti pentru a-i fi cedate în scopuri de studiu şi reclamă o parte din colecţiile prezentate la expoziţie”[14].

Expoziţia de la Viena a fost folosită de către guvernul român cu dublu scop: pe de o parte, pentru a demonstra potenţialul şi calitatea produselor româneşti, iar pe de altă parte, pentru a sonda cercurile conducătoare ale Austro-Ungariei asupra atitudinii adoptate în privinţa proclamării independenţei României. „Costaforu tatonase terenul chiar de la primul contact cu contele Andrassy, dar îşi dăduse repede seama de puţina simpatie a cancelarului austro-ungar pentru un asemenea proiect; constatarea făcută l-a determinat să adopte în această privinţă o atitudine de prudenţă, punându-şi speranţele în eficacitatea unei acţiuni de persuasiune, urmată cu multă meticulozitate şi răbdare”[15]. Spre deosebire de Costaforu, domnitorul şi cei doi miniştri care l-au însoţit la Viena se arătară mult mai îndrăzneţi. „Boerescu şi Mavrogheni, hotărâţi să obţină cu orice preţ concursul Austro-Ungariei, propuseră atunci lui Andrassy încheierea unei convenţii comerciale prin care produsele agricole de export ale României să fie oferite acesteia, asigurându-se totodată un larg debuşeu pentru produsele industriale austro-ungare; în faţa acestei ispititoare oferte, cancelarul deveni mai concesiv, asigurând pe cei doi miniştri că, indiferent de raporturile României cu Poarta, el va susţine şi semna convenţia propusă de ei”[16]. Sarcina de a purta tratativele diplomatice în vederea încheierii convenţiei comerciale a fost încredinţată lui

[10] Keith Hitchins, *România*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 55.
[11] *Ibidem*, p. 56.
[12] Corneliu-Mihail Lungu, *Relaţiile româno-austro-ungare*, Editura Silex, Bucureşti, 2002, p. 53.
[13] *Reprezentanţele diplomatice ale României*, vol. I, Editura Politică, Bucureşti, 1967, p. 174.
[14] *Ibidem*, p. 175.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*

Costaforu, dar aceste tratative au fost îngreunate din cauza circularei Turciei adresate în 1873 marilor puteri, prin care României se interzicea semnarea unor astfel de convenţii; argumentul principal înaintat de Poartă consta în faptul că recunoaşterea independenţei economice a statului român nu făcea decât să accelereze proclamarea independenţei sale politice. Cu toate acestea, asigurarea dată de către cancelarul Andrassy a încurajat guvernul român în politica sa de rezistenţă în faţa Porţii Otomane. „La 22 iunie/ 4 iulie 1874, Boerescu trimitea astfel lui Costaforu textul proiectului de convenţie şi îi cerea să intervină pentru începerea cât mai grabnică a tratativelor; graba lui Boerescu se explica prin dorinţa acestuia de a încheia convenţia cu Austro-Ungaria până la data de 29 aprilie 1875, când expirau tratatele comerciale ale Turciei cu Franţa şi Anglia, tratate care se refereau şi la România, guvernul român voind astfel să pună Poarta în faţa unui fapt împlinit, spre a se putea eschiva pe această cale de la obligaţiile anterioare”[17]. Deşi era hotărât să semneze convenţia propusă de statul român, Andrassy voia totuşi ca înainte de a începe tratativele oficiale cu guvernul de la Bucureşti, să obţină acordul Turciei în privinţa dreptului României de a încheia astfel de convenţii, drept pe care cancelarul austro-ungar îl voia confirmat şi de la celelalte puteri. „La 23 iunie/5 iulie 1874, agentul României la Constantinopol, generalul Ioan Ghica, raporta guvernului român că ambasadorul Austro-Ungariei pe lângă Poartă, contele Zichy, îi comunicase în ajun că, potrivit instrucţiunilor primite de la Viena, informase guvernul otoman de intenţiile guvernului său, motivându-le prin prevederile tratatului de la Paris din 1858; punctul de vedere al guvernului austro-ungar a fost acceptat şi de către cabinetele de la Berlin şi Petersburg, aşa încât la 5 octombrie 1874 cele trei puteri comunicau Turciei că ele se cred în drept a încheia cu principatele vasale Porţii convenţiuni directe şi speciale de vamă, de tranzit şi de comerţ”[18]. O puternică opoziţie relativă la intenţiile Austro-Ungariei s-a manifestat din partea Angliei, întrucât semnarea unei astfel de convenţii cu guvernul de la Bucureşti însemna, în fond, recunoaşterea emancipării României, emancipare ce devenea primejdioasă pentru menţinerea integrităţii Imperiului Otoman. Aceeaşi atitudine a adoptat-o şi ambasadorul Turciei la Viena, care a întreprins un demers stăruitor pe lângă cancelar pentru a-l determina să renunţe la susţinerea dreptului României de a semna convenţia proiectată. „Ambilor ambasadori, raporta la Bucureşti Costaforu, Andrassy le-a răspuns că, având şi asentimentul Rusiei şi Germaniei, el va rămâne nestrămutat în hotărârea sa şi că este convins de dreptul ce-l are România de a încheia tratate comerciale”[19].

Poziţia fermă adoptată de Andrassy cu privire la convenţia comercială cu România nu-l împiedica însă, având în vedere vechiul obiectiv austriac de impunere a dominaţiei asupra Dunării, să negocieze şi să semneze în acelaşi timp, ignorând guvernul român, o convenţie cu Turcia privitoare la lucrările de la gurile Dunării; convenţia austro-turcă a provocat o puternică reacţie de indignare la Bucureşti, Vasile Boerescu cerând lui Costaforu să arate guvernului austriac că „noi nu vom recunoaşte pe nimeni în drept a trata pentru noi şi în numele nostru şi nu va fi obligatoriu pentru noi nici un act privitor la suveranitatea noastră teritorială care s-ar face fără consimţământul nostru”[20]. Protestul român nu a permis punerea în aplicare a convenţiei încheiate.

Textul convenţiei comerciale cu România, având la bază proiectul alcătuit de Vasile Boerescu şi retuşat pe baza observaţiilor personale ale contelui Andrassy, a fost discutat în zilele de 18 februarie/2 martie-21 februarie/5 martie 1875 de către o comisie ai cărei membri erau

[17] *Ibidem*, p. 176.
[18] *Reprezentanţele diplomatice ale României*…, pp. 176-177.
[19] *Ibidem*, p. 177.
[20] *Ibidem*, p. 178.

agentul român, trei delegaţi ai guvernului austriac reprezentând ministerele de Externe, Finanţe şi Comerţ, şi un delegat al Ministerului de Comerţ de la Budapesta; la cererea acestuia din urmă, pentru a nu fi lezate interesele producătorilor maghiari, în convenţie a fost inserat un paragraf prin care se prevedea că cerealele româneşti nu vor avea pe teritoriul Ungariei decât dreptul de tranzit, desfacerea lor urmând a se face doar pe teritoriul Austro-Ungariei.[21] În cele din urmă, Gheorghe Costaforu a fost autorizat să definitiveze şi să semneze convenţia comercială. „Înainte de semnare, la 28 mai, guvernul austriac se hotărî însă, ceea ce până atunci refuzase în mod constant, să recunoască agenţiei române caracterul de agenţie diplomatică oficială, asimilând-o astfel, din punctul de vedere al protocolului, cu reprezentanţele diplomatice ale tuturor celorlalte state recunoscute de Austro-Ungaria”[22].

La data de 4 iulie 1875 s-a procedat la semnarea convenţiei. Din partea Austro-Ungariei, ea a fost semnată de însuşi contele Gyula Andrassy; aplicându-se principiul naţiunii celei mai favorizate, monarhia bicefală obţinea, prin convenţia pe timp de zece ani, largi posibilităţi de plasare a produselor sale industriale, dar în acelaşi timp, absorbea şi exportul de animale şi cereale al României. Cele două tabele anexate convenţiei stabileau mărfurile avute în vedere de ambele părţi-maşini, produse chimice, articole industriale de consum, cărbuni, petrol etc.-, precum şi taxele vamale stabilite, care reprezentau 7,5% *ad valorem*; pentru mărfurile neincluse în tabele era percepută o taxă de 7%; tranzitul mărfurilor din ambele ţări era scutit de taxe vamale, scutire de care beneficiau şi cerealele, respectiv vitele din România exportate în Austro-Ungaria; de asemenea, convenţia stipula pentru companiile de navigaţie româno-austro-ungare dreptul de a achiziţiona în porturi terenuri pentru întreţinerea birourilor, a atelierelor, a magaziilor şi a antrepozitelor necesare.[23] Prevederile statuau, aşadar, „libertatea de comerţ şi navigaţie pentru supuşii celor două ţări pe teritoriile statelor contractante, fără a fi impuşi la impozite şi taxe mai ridicate decât acelea percepute de la naţionali; părţile contractante nu vor introduce prohibiţii în comerţul reciproc al supuşilor, exceptându-se de la aceasta tutunul, sarea, armele, praful de puşcă şi muniţiile de război; mărfurile de orice natură provenind din unul sau din cele două teritorii sau cu destinaţie spre una din părţile contractante erau reciproc scutite de orice drept de tranzit; cele două state se angajau să concentreze în aceeaşi localitate birourile de vamă stabilite pe frontieră, cu scopul ca operaţiunile vamale prilejuite de trecerea mărfurilor dintr-un teritoriu în altul să se poată efectua simultan; până în momentul redactării regulamentului de navigaţie sau de poliţie fluvială pe Dunăre, legile promulgate de fiecare din cele două state urmau să fie combinate pe baza unei înţelegeri şi în interesul dezvoltării navigaţiei pe Dunăre”[24].

Convenţia comercială româno-austro-ungară a avut o importanţă politică de necontestat; aceasta a deschis calea încheierii unei convenţii similare cu Rusia în 1876 şi a unor acorduri cu Franţa, Italia, Anglia, Olanda şi Elveţia, iar în anul 1877 cu Belgia. Totodată, în anul 1877 era încheiată o convenţie identică şi cu Germania; drumul spre proclamarea independenţei de stat a României era astfel larg deschis. Cu toate acestea, analizele economice au relevat faptul că această convenţie a avut urmări dezastruoase pentru ţara noastră; convenţia încălca flagrant politica de ocrotire a industriei româneşti iniţiată de grupările politice burgheze care în 1874 reuşiseră să impună guvernului votarea unei legi pentru protecţia unor produse naţionale, „impunând pentru mărfurile similare importate o taxă vamală care se ridica până la 25% din

[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem*, pp. 178-179.
[23] *Ibidem*, p. 179.
[24] Ion Ionaşcu, *Relaţiile internaţionale ale României în documente (1386-1900)*, Editura Politică, Bucureşti, 1971, p. 377.

valoarea lor"[25]. Taxele vamale stabilite prin convenţie dădeau o lovitură grea industriei româneşti, împiedicând dezvoltarea şi consolidarea acesteia. S-a ajuns, în cele din urmă, la inundarea pieţei României cu fabricate din Austro-Ungaria, care concurau, în condiţii inegale, produsele industriei prelucrătoare şi mai ales pe cele ale atelierelor meşteşugăreşti din România. Drept urmare, la adresa convenţiei au fost aduse critici vehemente, născându-se una dintre cele mai mari dispute ale lumii politice şi economice a timpului, între adepţii liberului schimb în comerţul exterior şi cei ai protecţionismului. Adepţii liberului schimb în comerţul exterior aduceau în sprijinul poziţiei lor argumente politice, între care recunoaşterea de către Austro-Ungaria a autonomiei României, dar şi argumente economice, stipulate în Convenţie, între care uşurarea, prin scutirea de taxe vamale, a exporturilor de cereale, animale şi produse animaliere din România în Austro-Ungaria şi a importurilor în România din Austro-Ungaria a produselor industriale, prin scutirea de taxe vamale, ca, de exemplu, la maşini, cărbuni, petrol, produse chimice, sau taxe vamale reduse la produse industriale de larg consum, scutirea de orice taxă vamală a tranzitului mărfurilor româneşti prin Austro-Ungaria şi a celor austro-ungare prin România, posibilitatea pentru companiile de navigaţie române şi austro-ungare de a obţine în porturi terenurile necesare pentru amplasarea de birouri, ateliere, magazii, cu respectarea legilor în vigoare ale fiecărei ţări; toate acestea, argumentau susţinătorii Convenţiei, favorizează dezvoltarea comerţului exterior şi, prin aceasta, şi dezvoltarea economiei moderne în România.[26] Cei care criticau Convenţia au intuit de la început efectele negative pe care aplicarea ei le va avea pentru economia României, îndeosebi pentru dezvoltarea industrială şi chiar exportul ei pe piaţa austro-ungară.[27] Votarea convenţiei s-a făcut, totuşi, cu o mare majoritate, întrucât Camera a văzut în acest act un pas esenţial în recunoaşterea independenţei totale a României, convenţia fiind promulgată în anul 1876. După cucerirea independenţei de stat, nemulţumirile faţă de Convenţia din 1875 cu Austro-Ungaria, au început să se manifeste tot mai pregnant; nu numai reprezentanţii industriei din ţară protestau, dar şi intelectuali români de seamă, precum B. P. Hasdeu, P. S. Aurelian, A. D. Xenopol etc. Ca urmare, în 1886 Convenţia a fost denunţată.[28]

Dacă cel mai important rezultat al activităţii diplomatice româneşti desfăşurate pe parcursul anului 1875 a fost reprezentat de încheierea convenţiei comerciale cu Austro-Ungaria ale cărei prevederi şi urmări au fost analizate în paragrafele anterioare, în cursul anului 1876, se poate afirma că activitatea diplomatică a ţării noastre nu a adus rezultatele scontate, în ciuda tuturor demersurilor întreprinse. Cu toate acestea, toate discuţiile diplomatice din anul 1876 demonstrează existenţa unei situaţii internaţionale deosebite pentru România. „Cert este faptul că, în pofida declaraţiilor mai mult sau mai puţin diplomatice, guvernul austro-ungar urmărea cu toată atenţia situaţia politică din România, precum şi acţiunile întreprinse de ea pe fondul evenimentelor desfăşurate, îndeosebi, în Peninsula Balcanică; dată fiind importanţa covârşitoare a rolului pe care Austro-Ungaria îl atribuia României în planurile sale, guvernul dualist a privit de la bun început, cu maximă concentrare, atât poziţia de neutralitate, cât mai cu seamă, măsurile de ordin militar, fie că erau destinate propriei pregătiri, fie că se refereau la ajutorul acordat transportului de arme, cu destinaţia Serbia"[29]. Referitor la poziţia oficială a monarhiei bicefale faţă de neutralitate, faţă de independenţă şi faţă de celelalte probleme româneşti, mult mai semnificativ este răspunsul pe care îl dă contele Gyula Andrassy, la data de 5 decembrie 1876, la

[25] *Reprezentanţele diplomatice ale României…,* p. 180.
[26] Maria Mureşan, Dumitru Mureşan, *Istoria economiei*, Editura Economică, Bucureşti, 1998, p. 110.
[27] *Ibidem.*
[28] N.N. Constantinescu, *Istoria economică a României*, vol. I, ediţia a II-a, Editura Economică, Bucureşti, 1998, p. 327.
[29] Corneliu-Mihail Lungu, *op. cit.*, pp. 57-58.

o scrisoare ce-i fusese adresată de către Ministerul de Externe Român; „de la bun început, el declara că, Austro-Ungariei nu-i revenea sarcina de a <desemna României o linie de purtare>, singura lor angajare rezumând-o la călăuzirea atitudinii ce ar trebui să o adopte”[30].

Până la sfârşitul anului 1876, se conturează şi taberele angajate în rezolvarea problemei orientale, impunându-se tot mai pregnant soluţia războiului. Din acest punct de vedere, anul 1877 a început sub semnul pregătirii diplomatice a războiului; interesată în acest fel de soluţionare a problemei orientale, Rusia a obţinut semnarea a două acorduri. Primul, cel de la 3/15 ianuarie 1877, a fost un acord bilateral între ea şi Austro-Ungaria şi prevedea modalităţi concrete de aplicare a înţelegerii de la Reichstadt (1876). Esenţial, în acest acord, era faptul că Rusia se asigura de neutralitatea Austriei în schimbul anexării de către aceasta a Bosniei şi Herţegovinei. Guvernul vienez accepta, de asemenea, toate modificările cerute de Petersburg, în mod special luarea Basarabiei de la România. Acordul a fost considerat mulţumitor şi pentru faptul că Rusia obţinea dreptul de a cuprinde în raza acţiunii sale militare România şi Bulgaria.[31] Cu toate precauţiile luate, războiul nu a izbucnit la începutul anului 1877, întrucât Rusia nu a avut curajul să-l înceapă; aceasta a continuat pregătirile diplomatice, nefiind sigură de atitudinea adoptată de către Germania, respectiv Austro-Ungaria. Mai mult, Rusia se temea şi de o confruntare cu Anglia, în condiţiile în care Anglia ar fi trimis trupe pentru a sprijini Poarta. Soluţia la care recurge Rusia este prudenţa maximă; din acest motiv, diplomaţia rusă a recurs la strategii inteligente: a încercat să creeze un cadru internaţional favorabil şi să se asigure de neintervenţia celorlalte mari puteri.

„Asigurată pe plan internaţional, având garanţia neutralităţii Austro-Ungariei şi asentimentul celorlalte puteri, Rusia a început războiul”[32]. În aceste circumstanţe, diplomaţia românească a reluat demersurile pentru atingerea obiectivului fundamental: proclamarea independenţei de stat. Dat fiind contextul internaţional, diplomaţia românească a considerat că independenţa prin forţa armelor nu se putea realiza, datorită raportului de forţe dintre ţara noastră şi Imperiul Otoman, decât cu sprijinul unei mari puteri, în principal al Rusiei, şi în alianţă cu celelalte state din sud-estul Europei.[33] Adoptând această politică, guvernul român a încheiat la data de 4 aprilie 1877 la Bucureşti, cu doar câteva zile înainte de începerea ostilităţilor propriu-zise, convenţia româno-rusă referitoare la trecerea trupelor ruseşti pe teritoriul ţării noastre; în urma acestei convenţii, prin măsurile şi posibilităţile oferite armatei ruseşti de a trece nestingherită prin România, ţara noastră s-a angajat activ în desfăşurarea evenimentelor din Balcani, ajungându-se în final la o stare de război cu Poarta.

„La 27 aprilie, armatele Rusiei intrară în ţară, iar la 9 mai s-a proclamat independenţa României. În Austro-Ungaria, vestea a fost primită cu sentimente şi reacţii diferite: binevoitoare de către Andrassy la Viena, puternic ostile la Budapesta de către guvernul maghiar prezidat de contele Kalman Tisza”[34]. Adevăratele obiective şi reala natură a raporturilor româno-austro-ungare sunt puse în evidenţă de numeroase documente, între care, conţinând informaţii importante, trebuie menţionat un raport trimis de Ion Bălăceanu, din Viena, chiar în ziua de 9 mai 1877.[35] În legătură cu rolul determinant pe care monarhia bicefală îl putea avea asupra evoluţiilor viitoare ale României, Ion Bălăceanu opta pentru a se da dovadă de un tact deosebit în relaţiile cu Andrassy, întrucât el putea fi primul care va recunoaşte independenţa ţării noastre. În caz

[30] *Ibidem*, p. 60.
[31] Ion Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 268.
[32] *Ibidem*, p. 270.
[33] Nicolae Ciachir, *op. cit.*, pp. 176-177.
[34] *Reprezentanţele diplomatice ale României*…, p. 182.
[35] Corneliu-Mihail Lungu, *op. cit.*, p. 61.

contrar, se putea pierde acest important sprijin. Alte aspecte sunt puse în lumină şi de raportul diplomatic din 18 mai 1877, „anume că declararea independenţei noastre era prevăzută de multă vreme pentru ca să fi produs aici o prea vie impresie”[36]. În pofida tuturor acestor reacţii, diplomaţia română era interesată dacă Austro-Ungaria avea să ofere sprijinul ei României în cadrul viitorului Congres de pace care se prefigura. „Diplomaţia românească ajunsese la concluzia că eforturile politicienilor vremii trebuiau îndreptate nu atât în direcţia determinării Austro-Ungariei de a recunoaşte independenţa, cât, mai cu seamă, în scopul obţinerii sprijinului său, socotit de mare importanţă pentru influenţarea celorlalte puteri, ceea ce se va dovedi necesar, îndeosebi, după Congresul de la Berlin”[37]. Cu toate acestea, „nodul gordian al raporturilor româno-austro-ungare”[38] era reprezentat de problema emancipării românilor aflaţi sub stăpânirea dualistă. Pentru limitarea legăturilor permanente dintre români, dar mai ales a puternicei influenţe exercitate de evenimentele şi pregătirile de război ce aveau loc dincolo de Carpaţi, autorităţile austro-ungare au apelat la măsuri speciale, atât la nivel militar, cât şi la nivel politic sau diplomatic. De exemplu, o atenţie deosebită a fost acordată mişcărilor de trupe efectuate în România, precum şi pregătirilor pentru trecerea Dunării. „Întreaga evoluţie a relaţiilor româno-austro-ungare în perioada premergătoare cuceririi independenţei a fost marcată, dincolo de interesele economice ale celor două părţi, de nuanţele politice, care au gravitat în jurul situaţiei românilor aflaţi sub stăpânirea monarhiei dualiste. Grija firească şi sprijinul acordat de românii de la est de Carpaţi fraţilor lor bănăţeni, ardeleni ori bucovineni, au provocat reacţii din cele mai dure la Viena şi Budapesta, urmările lor afectând relaţiile cu România pe tot parcursul evoluţiei lor”[39]. În vâltoarea acestor evenimente, ceea ce surprindea consta în faptul că la informarea pe care o face Ion Bălăceanu către guvernul austriac la data de 20 iulie în legătură cu hotărârea guvernului român de a participa la luptele balcanice „pentru ca independenţa să primească <botezul sângelui>”[40], Andrassy afirma că Austro- Ungaria nu se opune nici direct, nici indirect, considerând că România a devenit o ţară independentă. La doar câteva zile, Andrassy sfătuia ca trecerea Dunării de către trupele române să se facă cu prudenţă şi numai dacă este necesară pentru evoluţia evenimentelor.

Interesată din cauza Bosniei şi a Herţegovinei, ca Rusia să câştige războiul, Austro-Ungaria nu s-a opus trecerii armatei române peste Dunăre, iar presa austriacă, spre deosebire de cea maghiară, a avut adeseori menţiuni elogioase pentru contribuţia ei. După zdrobirea armatei turceşti şi după începerea tratativelor de armistiţiu, Andrassy, în dorinţa de a-şi apropia şi mai mult România şi de a o sustrage influenţei ruseşti, a fost cel dintâi care a sfătuit guvernul român de a încerca să facă „recunoscută independenţa sa nu numai ca un fapt împlinit, ci chiar în mod formal, prin modificarea tratatului de la Paris”[41]. Andrassy recunoştea totodată şi dreptul ţării de a lua parte la conferinţa de pace care va hotărî asupra intereselor româneşti, considerând că era discutabilă participarea reprezentanţilor români care nu au fost prezenţi la Conferinţa de la Paris. Aluziile făcute de către Andrassy cu privire la dreptul României de a participa la conferinţa de pace, ca şi cele mai vechi, cu privire la Dobrogea, derivau din aranjamentele anterioare izbucnirii războiului, făcute între guvernele de la Viena şi Petersburg prin acordul de la Reichstadt (1876), aranjamente prin care fruntaria de răsărit a României urma să fie modificată, anulându-se

[36] Corneliu-Mihail Lungu, *Problema Transilvaniei şi relaţiile României cu Austro-Ungaria (1876-1886)*, Cluj-Napoca, 1998, p. 105.
[37] *Ibidem*, p. 106.
[38] Idem. *Relaţiile româno-austro-ungare*…, p. 64.
[39] *Ibidem*, p. 67.
[40] *Reprezentanţele diplomatice ale României*…, p. 183.
[41] *Ibidem*, p. 184.

prevederile tratatului de la Paris şi oferindu-ni-se în schimb Dobrogea, care era de fapt un vechi teritoriu românesc. Austro-Ungaria ar fi vrut însă, ca noi să respingem aceste aranjamente pentru a provoca astfel dificultăţi Rusiei.[42]

În toiul tuturor acestor evenimente şi ca urmare a insistenţelor autorităţilor ţariste, a fost semnat un prim tratat de pace la San Stefano la data de 19 februarie/3 martie 1878, dată festivă în istoria Rusiei moderne, întrucât corespundea zilei urcării pe tron a ţarului Alexandru al II-lea. Tratatul de la San Stefano cuprindea un număr de 29 de articole şi prevedea recunoaşterea independenţei României, Serbiei şi Muntenegrului, precum şi crearea unui mare principat autonom al Bulgariei, cu ieşire la Marea Neagră şi la Marea Egee. „Cu toate acestea, documentele timpului arată că dintre statele angrenate în conflict numai Muntenegrul şi noul principat autonom bulgar erau mulţumite de stipulaţiile tratatului de la San Stefano. România şi Serbia, deşi li se recunoştea independenţa de stat, protestează totuşi împotriva tratatului, socotind că interesele lor în ansamblu, le-au fost lezate. Grecia era de asemenea profund nemulţumită, deoarece tratatul o ocolise, iar crearea unei Bulgarii mari vecine o socotea o catastrofă”[43]. La doar trei zile de la semnarea tratatului de la San Stefano, Andrassy a cerut convocarea unui congres european al Marilor Puteri care să revizuiască tratatul iniţial. Diplomaţia vieneză, pe lângă indignarea provocată de nerespectarea înţelegerii secrete de la Budapesta, era deranjată de crearea unui mare stat în Balcani, deoarece acesta i-ar fi afectat interesele în această regiune.[44] Conducătorii români au fost de acord cu cererea de revizuire a tratatului de la San Stefano; de data aceasta, românii au plecat de pe aceeaşi poziţie cu Austro-Ungaria şi cu puterile occidentale.[45]

Se ajungea astfel la convocarea unui congres european pe 13 iunie 1878, la Berlin, sub conducerea lui Bismarck. Participau Rusia şi Turcia ca părţi beligerante, precum şi Anglia, Franţa, Germania, Austro-Ungaria.[46] La data de 19 iunie/1 iulie 1878 era înscrisă discutarea chestiunilor privitoare la România; expunerea punctelor de vedere în legătură cu articolele din tratatul de la San Stefano urma să se facă de către primul-ministru Ion C. Brătianu şi de către ministrul de externe Mihail Kogălniceanu. „Cu această ocazie, Mihail Kogălniceanu a prezentat memoriul guvernului român, care cuprindea următoarele cereri: <nici o părticică din teritoriu să nu se dezlipească. România să nu servească armatelor ruse ca drum de trecere. Principatul României, în puterea drepturilor sale seculare, ia din nou în stăpânire insulele Dunării şi gurile Dunării, cu Insula Şerpilor. România să primească o despăgubire proporţională cu forţele ce a adus în luptă. Recunoaşterea independenţei României şi declararea neutralităţii sale”[47]. Ca urmare a dezbaterilor, congresul de la Berlin a decis următoarele: „a confirmat recunoaşterea României, Serbiei şi Muntenegrului; a acordat Rusiei cele trei judeţe din Sudul Basarabiei; a hotărât că Dobrogea, insulele din Delta Dunării şi Insula Şerpilor revin României; se crea principatul autonom al Bulgariei la nord de Balcani; Bosnia şi Herţegovina intrau sub administrarea Austro-Ungariei; Ciprul revenea Angliei; Rusia primea Batumi şi alte părţi din Caucaz”[48]. Ceea ce este necesar de menţionat este faptul că Marile Puteri nu s-au opus recunoaşterii independenţei României, dar au condiţionat-o de aplicarea articolelor 44 şi 45 ale tratatului de la Berlin, adică

[42] *Ibidem*, pp. 184-185.
[43] Nicolae Ciachir, *op. cit.*, pp. 178-179.
[44] Idem, *Marile Puteri şi România…,* p. 98.
[45] Keith Hitchins, *op. cit.*, p. 66.
[46] Vlad Constantin, *Relaţiile internaţionale în istoria modernă,* Editura Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2001, p. 159.
[47] Lupu Corvin, *Istoria relaţiilor internaţionale,* Editura Institutului European, Iaşi, 2003, pp. 100-101.
[48] Ion Diaconu, *Relaţiile internaţionale în epocile modernă şi contemporană,* Editura Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2008, p. 70.

acordarea drepturilor politice şi civile tuturor locuitorilor României, precum şi accesul în funcţii publice a acestora. Articolul 45 era privitor la schimbările teritoriale cerute de Rusia. În aceste condiţii, se poate afirma faptul că tratatul de la Berlin a reprezentat un moment important pentru evoluţia relaţiilor internaţionale, ducând la „o nouă regrupare a statelor europene”[49].

Având în vedere noua configuraţie europeană creată de Congresul de la Berlin, era absolut firesc ca diplomaţia românească să-şi concentreze întregul arsenal de mijloace pentru a determina Marile Puteri să recunoască independenţa.[50] Reacţiile Marilor Puteri au fost variate. În ceea ce priveşte monarhia bicefală, guvernul austro-ungar „a hotărât să-şi arate <bunăvoinţa> faţă de ţara noastră şi să nu aştepte recunoaşterea independenţei României până la aplicarea articolelor 44 şi 45. Contele Andrassy l-a înştiinţat pe agentul diplomatic român la Viena, Ion Bălăceanu, că guvernul ţării sale consideră recunoaşterea de către guvernul român a principiului egalităţii tuturor locuitorilor României şi dorinţa exprimată de guvernul român de a-l aplica cu ajutorul Camerelor, ca temeiuri suficiente pentru a nu mai întârzia recunoaşterea independenţei României”[51]. Se părea că la Viena, lucrurile se desfăşurau în conformitate cu dorinţele guvernului român. Contele Andrassy, care considerase iniţial chestiunea titlului de „alteţă regală” drept „delicată” a decis în cele din urmă să vină în întâmpinarea cererii înaintate de guvernul român. El este cel care îl sfătuieşte pe Carol să-şi ia printr-un decret titlul de „alteţă regală”, titlu pe care urma să-l comunice Puterilor Centrale printr-o notă diplomatică şi care urma să fie recunoscut imediat de către Austro-Ungaria. Gestul monarhiei austro-ungare trebuia să demonstreze încă o dată bunăvoinţa manifestată faţă de noul stat independent România. Trebuie menţionat, totodată, că Austro-Ungaria a fost prima mare putere care, „la 11/23 septembrie 1878, a admis ridicarea agenţiei române la rangul de legaţie, Ion Bălăceanu fiind numit de către domnitorul Carol I ca trimis extraordinar şi ministru plenipotenţiar al României la Viena. La 14/26 octombrie 1878, Ion Bălăceanu anunţa în ţară că împăratul Austro-Ungariei l-a primit în noua sa calitate, <în felul cel mai graţios şi mai binevoitor> şi că a lăudat tactul politic de care a dat dovadă guvernul român în ultimele evenimente”[52]. Guvernul austro-ungar l-a înştiinţat pe Ion Bălăceanu că la Bucureşti în postul de trimis extraordinar şi ministru plenipotenţiar al Austro-Ungariei intenţiona să-l trimită pe contele Ladislau Hoyos; „la 21 octombrie/2 noiembrie 1878, trimisul extraordinar şi ministrul plenipotenţiar al Austro-Ungariei a fost primit la Palat cu întregul personal al Legaţiei şi a remis lui Carol I scrisorile sale de acreditare în noua sa calitate. În semn de preţuire faţă de Austro-Ungaria, domnitorul Carol a remis împăratului cea mai înaltă decoraţie românească-Marea Cruce a Ordinului Steaua României-“[53].

În evoluţia evenimentelor de după Congresul de la Berlin, prima jumătate a anului 1879 a avut un rol important, în măsura în care au fost reglementate numeroase probleme practice în relaţiile româno-austro-ungare. „Este vorba, în primul rând, de lărgirea legăturilor pe căile ferate între cele două ţări. În ianuarie 1879 s-a hotărât joncţiunea liniilor ferate româno-austro-ungare pe porţiunea Predeal-Braşov şi construcţia în comun a gării Predeal”[54]. Noile măsuri avantajau ambele ţări, dar mai ales Austro-Ungaria, care îşi putea trimite cu uşurinţă pe noi căi produsele

[49] Emil Diaconescu, *România şi Marile Puteri după Congresul de la Berlin până la 1914*, Institutul Grafic „Presa Bună”, Iaşi, 1937, p. 4.
[50] Corneliu-Mihail Lungu, *op. cit.*, pp. 115-116.
[51] Gheorghe-Nicolae Cazan, Şerban Rădulescu-Zoner, *România şi Tripla Alianţă-1878-1914*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 33.
[52] Iulian Cârţână, *Relaţiile internaţionale ale României în epoca modernă*, Editura Cartea Universitară, Bucureşti, 2006, pp. 233-234.
[53] Gheorghe-Nicolae Cazan, Şerban Rădulescu-Zoner, *op. cit.*, p. 38
[54] *Ibidem*, p. 38.

sale industriale. Baronul Haymerle şi ambasadorul austro-ungar la Paris au intervenit pe lângă guvernul francez în vederea recunoaşterii independenţei României, dar francezii au respins această intervenţie. Totodată, guvernul german a fost iritat de faptul că Italia recunoscuse independenţa României, luând în considerare modificarea articolului 7 din Constituţie. Sub presiunile Marilor Puteri, România cedează şi adoptă la data de 26 ianuarie/6 februarie 1880 legea pentru „Cesiunea căilor ferate ale societăţii acţionarilor către statul român"; răscumpărarea căilor ferate s-a făcut în condiţii grele pentru ţara noastră, suma care trebuia plătită depăşind de peste trei ori capitalul investit de acţionarii străini. În urma adoptării acestei legi, guvernul român s-a adresat Austro-Ungariei pentru ca aceasta să intervină în vederea recunoaşterii independenţei României de către guvernele Germaniei, Angliei şi Franţei; „în textul stabilit în comun al Notei care urma să fie adresată la 20 februarie 1880 guvernului român de către reprezentanţii la Bucureşti ai celor trei puteri occidentale, deşi se arăta că guvernele în cauză nu consideră că articolul 7 revizuit al Constituţiei ar satisface întru totul exigenţele articolului 44, se exprima încrederea că guvernul român va da o aplicare liberală articolului 7 şi, în consecinţă, cele trei guverne recunoşteau Principatul României ca un stat independent cu care doreau să intre în raporturi diplomatice normale"[55]. Se poate afirma că din această perioadă începe să se contureze o apropiere politică mai strânsă între România şi Austro-Ungaria. Această atitudine adoptată de guvernul austro-ungar poate fi explicată, în primul rând, prin intenţia diplomaţiei vieneze de a-şi consolida stăpânirea la Dunărea de Jos şi de a contracara politica expansionistă a Rusiei în partea de sud-est a Europei. Totodată, atitudinea monarhiei poate fi explicată şi prin interesele de natură economică şi comercială, piaţa României jucând un rol important în exportul austro-ungar de produse industriale. Nu în ultimul rând, existau şi interese de natură politică, la Viena exploatându-se relaţiile tensionate româno-ruse; prin aceasta se urmărea atragerea României de partea monarhiei bicefale cu scopul neutralizării punctului de atracţie pe care noul stat independent îl constituia pentru lupta de emancipare a românilor din Imperiul Habsburgic, Transilvania, Banat şi Bucovina. Aceste interese politice s-au reflectat şi în discuţiile pentru transformarea României în regat; „la Viena, conducătorii austro-ungari au considerat că <momentul nu părea favorabil>. Această reţinere din partea Austro-Ungariei nu-şi avea explicaţia decât în conflictul româno-austro-ungar în chestiunea Dunării şi în teama Austro-Ungariei ca nu cumva regatul să întărească forţa de atracţie a României faţă de românii din Transilvania, Banat şi Bucovina"[56].

În concluzie, analizând natura relaţiilor româno-austro-ungare pe parcursul anilor 1875-1880, se poate observa că Austro-Ungaria şi-a asumat cu precădere rolul de mediator între celelalte puteri şi România; această postură a fost îndeplinită atât ca urmare a solicitărilor venite din partea guvernului de la Bucureşti, cât şi din proprie iniţiativă, determinată de interese de natură economică, comercială sau politică. Acţiunile diplomatice întreprinse de guvernul român şi soldate cu încheierea convenţiei comerciale au reprezentat doar o primă etapă în câştigarea concursului monarhiei dualiste de a sprijini obţinerea independenţei României. O a doua etapă este marcată de Congresul de la Berlin, care prin prevederile sale, impune o nouă ordine în sistemul relaţiilor internaţionale. În contextul obţinerii independenţei, România va încerca o nouă apropiere de Austro-Ungaria, al cărei scop era recunoaşterea independenţei şi de celelalte puteri, la intervenţia monarhiei dualiste. Este adevărat că statul român reuşeşte să atingă obiectivul fundamental-proclamarea şi recunoaşterea independenţei de stat cu concursul Austro-Ungariei, dar nu trebuie să ignorăm un aspect: pe tot parcursul demersurilor şi intervenţiilor întreprinse de

[55] *Ibidem*, pp. 45-46.
[56] *Ibidem, p.* 50.

Austro-Ungaria, monarhia nu a uitat, nici un moment, să urmărească atingerea scopurilor sale, adică în schimbul sprijinului acordat să obţină cât mai multe avantaje.

Bibliografie:

1. *Reprezentanţele diplomatice ale României*, vol. I, Bucureşti, 1967
2. Agrigoroaiei, Ion, *România în relaţiile internaţionale. 1699-1939,* Iaşi, 1980
3. Cazan, Gheorghe-Nicolae, Rădulescu-Zoner, Şerban, *România şi Tripla Alianţă (1878-1914)*, Bucureşti, 1979
4. Cârţână, Iulian, *Relaţiile internaţionale ale României în epoca modernă*, Bucureşti, 2006
5. Ciachir, Nicolae, *Istoria relaţiilor internaţionale de la pacea westfalică (1648) până în contemporaneitate (1947)*, Bucureşti, 1998
6. Idem, *Marile Puteri şi România (1856-1947),* Bucureşti, 1996
7. Idem, *Războiul pentru independenţa României în contextul european (1875- 1878),* Bucureşti, 1977
8. Constantin, Vlad, *Relaţiile internaţionale în istoria modernă*, Bucureşti, 2001
9. Constantinescu, N. N., *Istoria economică a României*, vol. I, ediţia a II-a, Bucureşti, 1998
10. Corvin, Lupu, *Istoria relaţiilor internaţionale*, Iaşi, 2003
11. Diaconescu, Emil, *România la Congresul de la Berlin*, Iaşi, 1939
12. Idem, *România şi Marile Puteri după Congresul de la Berlin până în 1914*, Iaşi, 1937
13. Diaconu, Ion, *Relaţiile internaţionale în epocile modernă şi contemporană*, Bucureşti, 2008
14. Hitchins, Keith, *România,* Bucureşti, 1998
15. Ionaşcu, Ion, *Relaţiile internaţionale ale României în documente (1386- 1900)*, Bucureşti, 1971
16. Lungu, Corneliu-Mihail*, Problema Transilvaniei şi relaţiile României cu Austro-Ungaria (1876-1886),* Cluj-Napoca, 1998
17. Idem, *Relaţiile româno-austro-ungare*, Bucureşti, 2002
18. Mureşan, Maria, Mureşan, Dumitru, *Istoria economiei*, Bucureşti, 1998

LE DESCRIPTIF DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON

Alina Pintican
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Pierre Michon's work is an illustration of the contemporary generation of French writers, representing an original work, a mixture of erudition and imaginaton. The problematic perspective of this study focuses on description, in some of his filiation novels and biographical fictions.
If traditionally, in the realistic novel for example, the description was a detachable piece in the text and this sparked a criticism of this textual strategy, in the modern novel, including Michon, the description is involved in the narrative process.
Let's look at the description as means of designating things, to ensure the presence of knowledge on the world in the texts of fiction. In certain literary epochs description exceeding its limits, has invaded whole works, with no other goal than to describe. This has produced the descriptive genre. A theoretical course on the description and the descriptive is necessary before setting out the means by which this 'figure' is accurate in the spatial and chronological construction of Michon's writing.

Keywords : description, ekphrasis, descriptive, erudition, art.

Définitions de la description – acceptions différentes du terme.

Si traditionnellement, dans le roman dit réaliste par exemple, la description était morceau détachable dans le texte et cela a suscité une critique de cette stratégie textuelle, dans le roman moderne, Michon y compris, la description participe au processus narratalogique.

Nous allons nous intéresser à la description comme moyen de désigner les choses, d'assurer dans les textes de fiction la présence d'un savoir sur le monde. Dans certaines époques littéraires, la description dépassant ses limites, a envahi des œuvres entières, sans autre but que de décrire. Cela a produit le genre descriptif. Il semble que, dans l'Antiquité, et jusqu'au Moyen Âge, la description (*ekphrasis*, *descriptio*) fasse partie du genre épidictique qui réclame la description systématique, sous forme d'éloge, de personnes, lieux, objets. *Ekphrasis*, absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée ou rêvée par les personnages de la fiction. L'*ekphrasis* peut être, pour l'écrivain, le lieu, les techniques d'écriture ou le moyen d'une réflexion théorique sur son propre art : la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère, des tableaux peints par Claude dans l'*Œuvre* de Zola.[1]

Un parcours théorique sur la description et le descriptif s'avère nécessaire avant d'exposer les moyens par lesquels cette « figure »[2] se fait précise dans la construction spatiale et chronologique de l'écriture michonienne.

[1] Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Éditions Macula, Paris, 1991.
[2] Voir les traités de rhétorique, par exemple Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs Classiques, 2009.

Dans le roman du XVII[e] siècle, les personnages sont des mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace, la nature n'importe pas. Avec les romans du XVIII[e] siècle, on entrevoit la nature, et le siècle suivant arrive avec ce qu'on appelle « orgies descriptives » du romantisme. Dans le roman moderne, la description commence à se régler grâce à Balzac, Flaubert et les Goncourt.

Description et érudition

Le texte michonien est infusé de l'érudition de l'auteur, les éléments pris à la vie de grands peintres, Van Gogh, Claude Lorrain, Goya, Watteau, Lorentino d'Angelo et les allusions littéraires et culturelles qui aident l'auteur à placer ses descriptions dans le contexte de l'époque pour créer l'illusion référentielle en témoignent ce fait. Je n'ai pas séparé la description de nature de la description de l'image ou de personnage. D'ailleurs, souvent il est pratiquement impossible de dissocier la trame narrative des images descriptives. Le ***Roi du bois*** exprime le goût de Michon pour l'Histoire, la campagne et la peinture. L'intrigue repose sur un témoignage d'un jeune peintre qui fit partie de l'atelier de Claude dit le Lorrain, cet artiste français qui avait fait carrière en Italie. Il s'est mis au service du duc de Mantoue, il a voulu approcher les puissants et cela parce qu'à l'âge de dix-huit ans il a assisté à une scène inoubliable. C'est dans les environs de Rome, au XVII[e] siècle, que se situe le décor de la nouvelle. La forêt permet à un jeune porcher d'observer les seigneurs qui hantent les alentours de Tivoli. La surprise de voir une jeune femme pisser devant lui sans gêne, renforce sa pensée sur la caste seigneuriale. To Toute la scène est éclairée d'une lumière crue, aucun détail n'est laissé en ombre. L'écrivain use de figures pour décrire la scène mémorable – une comparaison, par exemple : « le soleil se lève, et le ciel là-dessus comme un trou » (RB, 9) ou « De hautes fleurs blanches fleurissaient contre ma joue, qui confèrent à un détail une perspective élargie, vaste. Tout cela était plein de violence indifférente, comme les cieux à midi, comme la cime des forêts » (RB, 16), métaphore : « une dame céleste de dentelle et d'azur était descendue d'un de ces carrosses […] » (RB, 21), sensation auditive : « Elle s'assit devant lui dans un bruissement de soie » (RB, 17) et olfactive : « odeurs de pin » (RB, 10), coloration romantique : « […] elle se campa dans un soleil marbré de feuilles où flambèrent ses cheveux, ses jupes d'azur énorme, le blanc de ses mains et l'or de ses poignets […] » (RB, 14), la technique est souvent impressionniste, réalisée par touches de couleur : « le plein soleil frappait la route et j'étais là dans l'ombre à regarder cette route au soleil, pas plus haut que la terre, invisible. À dix pas de moi et de mes porcs dans la lumière d'été un carrosse s'arrêta, peint, chiffré, avec des bandes d'azur. » (RB, 14). La représentation du geste de la jeune fille qui se soulage à l'écart est l'occasion de toute une série de figures aptes à rendre une représentation sensuelle. La scène décrite par Michon diffère de celles représentées par les peintres ou les photographes. Michon cache le regard direct. Desiderii voit le jet mais pas la source. Sous les yeux du narrateur que la femme regarde sans le voir (« elle m'offrit […] la fougue de ses yeux ») et les yeux du cocher se joue la scène : « la tête un peu penchée, inerte, elle considérait le trou que cela fait dans l'herbe » (RB, 15), cependant qu'un « homme accoudé […] la regardait ». Elle répond a ce mouvement : « elle avait relevé la tête et le regardait aussi » (RB, 16), en revenant au carrosse : « elle était rouge, elle baissait les yeux, elle ne souriait pas » (RB, 17).

Desiderii mémorise la scène en parcourant les lieux où ça se passait : « j'allai à l'endroit où le carrosse s'était arrêté […] j'y regardai l'orée, l'arbre exact sous lequel la fille » (RB, 18) s'était arrêtée. À chaque lieu de la scène une coloration est associée, ce qui nous fait penser à la peinture (le rouge sang, le bleu, le blanc) en contraste avec la tonalité sombre du récit. La

technique que Michon y utilise est l'hypotypose, elle déplace les fonctions conventionnelles de la description et s'installe entre la scène romanesque et le fantasme. Philippe Hamon est l'auteur d'une « histoire de l'idée de description », montrant qu'elle n'était pas une invention des années 50-60. La description homérique a été promue par des écrivains et théoriciens comme « une description dramatisée, une description-récit intégrée au mouvement même du temps de l'aventure et à celui du temps de la lecture »[3].

Roland Barthes fait une remarque sur l'hypotypose où il note que « la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de "mettre les choses sous les yeux de l'auditeur", non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir »[4].

Dès 1987, Jean-Michel Adam[5], a proposé de substituer aux typologies textuelles une typologie de la séquentialité. Il situe le « récit », « description », « argumentation », « explication » à un niveau moins élevé que celui du texte. Les propositions forment des séquences narratives, descriptives, explicatives, argumentatives, la séquence n'est qu'une exemplification narrative, descriptive, explicative ou argumentative. Il parle de genres descriptifs comme poésie descriptive, portrait, guide touristique, fiche automobile, annonce de vente.

En revenant au récit, c'est l'aventure picturale qui trouve l'échec dans le discours du narrateur : « J'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou » (RB, 9). Dans le paysage de la forêt, il croise des peintres, aussi. Claude Le Lorrain lui propose de travailler avec lui. En quête de la gloire, Desiderii est resté vingt ans au service de celui-ci, puis il s'est retiré au service des seigneurs, où il conduisait des chiens lors des chasses. Finalement, il revient parmi les siens, pour devenir « le roi du bois ». Il évoque des motifs picturaux : « petits hommes, dieux dociles, gredins à grands feutres et marins songeant, passants », traversant « des gués ». Le récit fait allusion à la maladie du Lorrain, moment où sa trace est perdue : « On me dit qu'il ne s'est pas encore décidé à mourir ».

Michon nous fait part des qualités de ce peintre qui fut Le Lorrain, le premier à intégrer l'astre du jour dans ses toiles d'une façon qui n'est pas très conventionnelle. Il représentait le soleil comme un « jet d'or » en contraste avec les autres couleurs. Desiderii ne voit que « le soleil qui se lève et le ciel là-dessus comme un trou » (RB, 9).

La représentation des arbres occupe la partie centrale des paysages de Claude Le Lorrain, mais on y trouve aussi la forêt, le bosquet dans ses toiles. On connaît la symbolique de l'arbre, symbole de la culture et la forêt, de la nature et les deux en opposition. Pierre Michon recherche dans le langage ce miracle de la présence réelle suscitée par les portraits des grands peintres. Van Gogh dans la *Vie de Joseph Roulin*, voulait que le facteur Roulin se tienne devant le lecteur comme une apparition. Mot-clé de la poétique de Michon, cette stratégie gouverne des récits comme *La Grande Beune* : « Je ne crois guère aux beautés qui peu à peu se révèlent, pour peu qu'on les invente ; seules m'emportent les apparitions » (GB, 20). Attiré par le monde visible, la critique qualifie Michon, d'ailleurs d'homme d'image. Toutes ces références picturales en témoignent, la peinture ouvre un espace de transfiguration. Il manifeste le désir de voir la scène et l'objet, « je veux voir » devient un leitmotiv manifestant la puissance visionnaire et comme hallucinatoire de l'écriture. L'image remplace la description et sollicite un savoir culturel de la

[3] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 26.
[4] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications n 11*, 1968, repris dans Roland Barthes et alii, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p.86.
[5] Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2008.

part du lecteur. Puisque tout le monde connaît le fameux portrait ovale de Rimbaud, point n'est besoin d'insister sur « le cheveu mal en ordre, l'œil peut-être bleu blanc qui ne nous regarde pas » (RF, 91). Le recours à l'image explique la préférence de Michon pour la figure de l'hypotypose, ce raccourci riche qui *met sous les yeux* l'objet décrit comme « la fracassante apparition de William Faulkner » (CR, 58). ***Maîtres et serviteurs*** est un triptyque autour de trois peintres : Goya, Watteau et Lorentino d'Angelo, disciple de Piero della Francesca. Le problème de Watteau c'est la lutte entre l'art et la chair, peintre du XVIII^{e} siècle, siècle de Sade, de la chair. Il a choisi Lorentino, peintre italien, c'est l'Italie qui a inventé la peinture ; c'est la Flandre, aussi, il avait un flamand dans la personne de van Gogh. Goya, c'est l'homme qui « se posait là et attendait son heure, incertain si elle viendrait, patiemment, avec beaucoup de maladresse et autant de panique » (MS, 13). En introduction, le lecteur est plongé dans le siècle de Goya, peintre à qui il manque quelque chose :

Peindre c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur, l'impuissance : et quand le travail est fini, que le bagne s'ouvre un instant, que la toile est accrochée, dire à tous […] que cela vous est convenu d'un seul coup, contre votre volonté et miraculeusement en accord avec elle […]. (MS, 32).

Les textes de Michon posent le problème d'une mythologie et une sociologie de l'artiste. L'artiste a une position singulière parmi celles du prince, du serviteur, du pauvre. À travers les figures de Van Gogh, Goya, Lorentino, Watteau, Corentin, mi-authentiques, mi-fictives, se construit un portrait de l'artiste. Le lecteur est capable à travers la description michonienne de décrypter les traits de caractère du personnage. Tel est le Watteau de Michon, mais aussi le Goya : pris entre vanité, ambition et recherche de la vérité en peinture. Il tend vers la reconnaissance sociale, la gloire les femmes, la quête d'un idéal de peinture. Francisco Goya venait d'Aragon à Madrid apportant sur le dos de son âne des Vénus, des Moïse. Il rêvait de réussir, d'être aussi célèbre que Mengs, Giaquinto ou Tiepolo, être entouré de femmes, de comtesses. Il venait modeste, avec son âne et ses peintures, au palais :

il restait là, mouche du coche et chien battu, à tourner autour d'eux, la comtesse et l'Italien, ne disant rien et roulant ses gros yeux, de tous ses gros yeux regardant dépasser un jupon, jouer une cheville sur le chevalet où c'était posé le pied, et quand le maestro, pour en finir, daignait jeter les yeux sur le Moïse aragonais ou la Vénus de paseo sortis du carton, les louer peut-être, par goût, par plaisanterie ou pour s'en débarrasser, il courbait encore plus l'échine, semblait près de fondre en larmes et gagnait la porte à reculons, courbette sur courbette. (MS, 12).

Tous les commentaires sur les stratégies picturales ressortent des éléments descriptifs. Goya admire le plafond bleu, il évalue le prix des bottes et des manchettes du Maestro, lui lance un éloge : « quelle merveille, Maître. Un Raphaël, un Raphaël, vraiment ». Goya doit revenir en Aragon, retravailler dans l'atelier paternel, près de sa mère, « car la jouissance il se la mettait de côté pour plus tard, quand enfin il serait Mengs ou Tiepolo, quand on étreint des comtesses et qu'on peint des plafonds » (MS, 16). Du Goya, Michon écrit qu'il est « courtaud », « balourd », s'inclinant trop bas ; son corps le pousse vers la terre, comme une négation de la verticalité montante. Goya va connaître la gloire, grâce au destin, il va épouser Josefa dite Pepa, la sœur de Francisco Bayeu, homme bien introduit dans les hautes sphères. Il devient peintre de la Cour, «

disciple favori » du peintre allemand Raphaël Mengs et son « dauphin assuré ». En revenant au moment du mariage, au mois de juillet, à Madrid, quand tout le monde se dirigeait vers l'église Santa Maria, « la chaleur est déjà forte mais jeune » (MS, 26), une épithète morale couvre un attribut physique – la chaleur matinale.

et là-haut des cloches qui bondissent, les monstres délicats de bronze lourd qui sont à l'oreille ce que les fleurs sont aux yeux, et de même que des fleurs, c'est-à-dire modestement mais sans faillir, affrontent et saluent la grande coupole immodeste des cieux. (MS, 27).

Le paysage se décompose : l'emportement penche les hommes vers le sol : « Et ses pauvres invités » (MS, 28). Cette désorganisation, la lourdeur, la laideur et la violence renvoient aux thèmes de la peinture de Goya, il y a toujours quelque chose qui le trouble sur le plan professionnel. La scène du ratage est celle de la *corrida*. Il faisait mauvais : « un ciel pluvieux du mois de mars », la pluie et l'eau sale envahissent les regards, les chairs, les corps.

il pleut ce jour-là sur Fuendetodos, sur le poil noir fumant, les naseaux mous ; les pattes incommodes ploient, la boue jaillit ; quelque chose souffre, c'est peut-être aussi bien le ciel et sa pluie que la bête et son matador, qui de tout l'avant-bras s'essuie les sourcils pour y voir clair et estoquer ; pas de soleil surgi pour la mise à mort, pas de rafales accrues, seulement quelque chose qui coule un peu comme dans une toile mal peinte qu'on sabote à plaisir. (MS, 19)

Michon y utilise des analogies : « la boue », matière de l'échec, devient « quelque chose qui coule un peu comme dans une toile mal peinte qu'on sabote à plaisir » (MS, 19). C'est le plaisir qui transforme la souffrance du ratage en désir.

Une autre scène remarquable est celle de la rencontre d'« une main de peintre » et d'un espace, peut-être le monde : « le monde naîtrait de cette main ». C'est la naissance du monde à partir d'une main de peintre, et la naissance d'un peintre au monde : à l'occasion d'une commande qui suppose copier quelques tableaux de Vélasquez, Goya est conduit dans l'obscurité d'une chambre de Prado. Il est choqué : la chambre lui apparaissait comme « une caverne », une grotte préhistorique aux « murs » comme « les grands monstres », qui allaient commander toute sa peinture à l'avenir.

Les obsessions de Vélasquez (la nuit, le vide, le vent) deviennent hallucinantes pour Goya : « c'est ce noir peut-être qui galope et qui vente, c'est tout ce noir dans les corps, qui les traverse, les troue, les vide, cet air ou ce plomb dans la peau mal finie des infants ». Le plomb renvoie à la jeunesse de Goya, à la maladresse, mais cette « passion plombée » devient reconnue. À la fin du texte « Dieu ne finit pas », Michon fait appel au calme, dans le sens que tout ce qui a été raconté à partir de la scène au Prado est imagination, fantasme. Le réel c'est la guinguette du Manzanares, en mai 1778, où avec les amis peintres on boit du vin et on parle d'argent. Cette scène désigne un Goya heureux (bavardages entre amis, les verres et les bouteilles). Pour Watteau, le confrère de Goya, dont on apprend tard l'identité, la peinture ne suffit pas pour satisfaire son désir le plus profond : « Ne pas avoir toutes les femmes lui avait paru un intolérable scandale » (MS, 51). Puis, le narrateur est abbé Carreau, curé de Nogent, il évoque les collectionneurs d'art Julienne et Crozat, il évoque le tableau nommé Pierrot, par deux traits laconiques : « un grand Pierrot aux mains pendantes » (MS, 55).

La fenêtre, thématisation du pouvoir-voir du personnage, est un élément privilégié. Son cadre annonce le spectacle contemplé, mettant le spectateur dans la posture de spectateur d'œuvre d'art.[6]

Je regardais par les fenêtres le parc défeuillé ; je regardais sur les murs, sur les meubles, d'autres parcs mais feuillus, peints, des automnes et des étés dans des charmilles, des bords-de-l'eau, des éclaircies soudaines et des ombres recluses, comme scellées, sous des futaies où l'on n'entre pas ; là-devant de belles femmes vous tournaient le dos, très droite, la nuque longue et nue, la robe volante retombée jusqu'aux pieds, fermée comme l'ombre des bois. (MS, 55).

Le troisième peintre est Lorentino d'Angelo, peintre d'Arezzo, qui rencontre un paysan qui va lui donner son cochon en échange d'une toile représentant Saint-Martin :

Peindre quand on n'est pas le meilleur, qu'il faut pourtant peindre parce qu'on n'a pas appris autre chose. C'est quand les cieux se déplacent pour vous donner un cochon au lieu de la chapelle du pape Sixte, dans quoi il y a un grand plafond à peindre. (MS, 109).

Le peintre est pauvre, parfois sans commande. C'est un peintre que tout désigne comme minuscule : sa taille, sa vie, son œuvre. Sa peinture est présentée sur le mode du fragment : « […] je peignais des raccords, un bouquet d'arbres, un reflet glacé sur un chapeau glacé d'Orient » (MS, 97), « des effets de cuirasses », « un bout de ville ». Sa main est morte : elle a touché la main de Piero della Francesca, mais elle n'a pas fait de lui un grand peintre : « Ma main à moi n'est bonne qu'à tuer le cochon, à peindre un saint rustre pour un rustre » (MS, 97). Piero della Francesca est un « maître », une « légende », mais aussi une « géniale relique ». Il est le « vieux » et il finit par se dissoudre dans l'impersonnel « cela ». La main majestueuse de Piero, figure métonymique, qui voulait ouvrir le mur, se résorbe dans l'expression le « bout des doigts » (MS, 116). Les fresques qu'il a peintes à Arezzo, dans la chapelle de San Francisco, s'exposent sur le mode de la perte, elles ne sont pas décrites. Ainsi, Michon s'écarte de la tradition d'*ekphrasis* et met en valeur l'intrigue narrative. Les fresques sont dans l'obscurité : « […] il y a dans l'ombre des peintures invisibles à cette heure, grises et retombées comme de la cendre, ignorantes de tout, du mur qui les porte et de la main qui par elles voulaient ouvrir le mur » (MS, 101).

L'obscurité, la comparaison avec la cendre, la décoloration des peintures, tout transforme le visible en invisible. Si la figure du « maître » est mise à nu, celle de son disciple l'est plus encore : Lorentino est une « figure évanouie ». « Un miracle » se passait pour le disciple : une commande faite par un paysan anonyme, une toile représentant Saint Martin, échange d'un cochon.

Le paysan voulait s'acquitter d'un vœu. Saint Martin est intervenu en personne dans la vie « de ce vilain au verbe obscur » (MS, 90), dont il avait guéri la mère, d'une longue maladie. Il accomplit le tableau, « dans sa manière » (MS, 126), utilisant la figure d'hypotypose, Michon rend vivante la description du tableau : le saint est transfiguré par la douceur d'une figure maternelle : « le saint coupait le manteau avec des mains de couturière, suaves et exaltées, pointilleuses, il n'était pas descendu de cheval et se penchait comme une mère jeune sur le vieux mendiant » (MS, 128).

[6] De nombreux critiques ont noté la récurrence du motif de la fenêtre dans le roman de XIX[e] siècle. Voir J. Rousset à propos de Flaubert/ *Forme et signification,* Paris, Corti, 1964, p.123.

L'image maternelle du Saint prolonge ce que le texte a déjà mis en place à travers Diosa, l'épouse de Lorentino qui s'est sacrifiée à celui qui s'est senti « le Fils perpétuel » et Maria, la mère du paysan, sauvée par le fils. Cette toile va être exposée dans une église d'un « village reculé » et dans des années elle est vouée à l'oubli. Premièrement, on se sert pour boucher un trou, puis elle provoquait le rire et finalement elle devint de la suie. « Pendant les guerres françaises ou celles des Habsbourg », il y eut un trou dans le mur de la sacristie, un boulet de bombarde peut-être, ou le temps : « et comme on n'avait pas d'argent, on mit le tableau pour boucher ce trou » (MS, 130). Aujourd'hui « on fit rebâtir le mur et on jeta ce rien » (MS, 131).

Même défiguré, le Saint est celui qui regarde : il « regarda le vent de la Verna ». Invisible pour les mortels, l'œuvre reste visible pour les lecteurs grâce à l'écriture.

On rencontre plusieurs techniques d'écriture attachée à ce récit – l'hypotypose, rend la toile peinte par Lorentino plus vivante :

cela apparaissait sur la place d'une ville, avec beaucoup d'âme articulée qui se tenait bien , droite, une épée toute d'âme qui fendait un manteau dans un grand silence, un saint maussade et un mendiant maussade, et tous les trois ravis infiniment de se tenir maussades et debout ; la clarté raisonnable tombait sur des portiques et devant, une jeune femme passant regardait quelque chose à terre mais ne baissait pas la tête […] on ne voyait pas ce qu'elle regardait, il n'avait pas peint la grappe de raisins, elle avait les mains ouvertes comme une madone de miséricorde. (MS, 127)

La minutie de la description use de la comparaison et de la richesse de la coloration :

c'était Elisabeth en satin bleu […] au milieu de la prairie ingénue, sous le ciel sale ; l'eau abattait ses cheveux troussés ; l'aigrette de plumes pendait sur sa joue comme une aile de volaille tuée ; elle regardait le ciel blanc et pleurait, la bouche grande ouverte pour une sorte de rire ; elle relevait sa jupe à deux mains et trébuchait lourdement sur ses bas blancs, dans l'herbe boueuse. (MS, 63)

Il semble que Michon a le don de représentation des personnages en se servant parfois des épithètes les plus banales.

Mythologies d'hiver s'ouvre comme un livre de rois, mais il annonce un livre du Trois, par Brigid et ses deux sœurs, par Patrick et « ses deux compères », et par ses « trente disciples ». Le livre commence avec abbé Muirchu, avec Leary, avec trois jeunes filles, les filles du roi : « Muirchu, abbé, raconte que Leary, roi de Leinster, a trois filles jeunes et tendres. Brigid est l'aînée » (MH, 11).

Il est pratiquement impossible de dissocier la trame narrative des images descriptives, tellement elles, sondées au texte à travers une épithète ou une comparaison font avancer le récit.

Trois textes réunis dans la première partie qui s'appelle « Trois prodiges en Irlande » : « Ferveur de Brigid », « Tristesse de Columbkill », et « Légèreté de Suibhne », lequel vivra trois vies (le livre du Trois) : neuf ans sur un lac, neuf ans au bout d'un promontoire et neuf ans dans les chênaies de Killarney. L'autre partie du livre rassemble « Neuf passages du Causse », chacun ayant un nom propre. Donc, *Mythologies d'hiver*, d'Irlande et de Lozère, est un livre des noms. Brigid et Enimie portent avec leurs noms l'enjeu de l'aventure. C'est une obsession des incipits de Michon pour les noms propres, personnes ou lieux. Leur présence est constante dans *Mythologies d'hiver*, mais aussi au commencement de *La Grande Beune* : « Entre Martes et Saint-Armand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune » (GB, 9). Noms d'état-

civil ou toponymes, ils font entendre une sonorité (ex, le titre *La Grande Beune* avec sa voyelle lourde et épaisse). Dans Mythologies *d'hiver* on entend un rappel d'une légende disparue.

En revenant à la première partie du livre, les trois jeunes filles ont sur leur trajet (conversion, fiançailles avec le Fils, rencontre avec Dieu) un guide, Patrick, qui porte « la Sainte Trinité dans la feuille du Trèfle ». Il va accompagner les trois sœurs aux marches du baptême, de la communion et de la mort : « Tu le verras [Dieu] quand tu seras morte, comme nous tous dans ce monde » (MH, 19). C'est Patrick qui baptise Brigid, lui, il a le « tri » dans son nom, la triade, le trèfle, il est « gaulois apatride ». C'est Michon qui se déguise en « abbé Muirchu » et raconte l'histoire : « Muirchu, abbé, raconte que Leary, roi de Leinster, a trois filles jeunes et tendres » (MH, 11).

Tous les lieux s'y fixent avec un nom « comme en ont les personnes », mais la chiffre trois nous redonne l'espace géographique, qui se prête à une analyse un peu spéciale, dans sa verticalité et son étendue de même qu'il se prête à une approche de type bachelardien sur l'imagination matérielle de l'eau et de la terre. On va suivre les abbés dans les « prodiges d'Irlande », il y a trois prodiges et trois abbés : Muirchu, Finian, Fin Barr. Le monde est trois, trois est l'ordre du monde. Mais, il y a aussi le désordre dans le monde : la pluie, le vent du nord, la neige et le brouillard, quand l'eau se bat avec le ciel. Quand les armées du Columbkill et Darmait se luttent, « on ne les voit pas tant la pluie a redoublé, mais on les entend mourir ». Une autre couche de l'espace, c'est l'eau : Columbkill entend « la mer qui tombe en bas de tout son poids » et il entrevoit « le bleu incalculable », le bleu ciel de *Psaumes*. Il va se réfugier sur l'île d'Iona, lieu misérable et nu, mais solide, mais solide : être sous le ciel, et plus haut que la mer. Édouard Martel est à la terrasse de l'hôtel des Voyageurs. La terrasse est ensoleillée et se situe « entre le ciel vaste et les eaux qui miroitent en bas ».

La troisième couche de l'espace, la terre, ici, la terrasse, est entre le ciel et les eaux, espace de la verticalité. Il y a aussi le promontoire, un lieu intermédiaire. On saisit la verticalité du mouvement de l'exploration lorsqu'Edouard Martel, le spéléologue, descend pour retrouver le squelette d'Enimie. Enimie descendit l'entaille du Tarn vers la Fontaine de Burle. Pour que la vérité sorte de la terre, il faut creuser le chœur de la chapelle pour la retrouver. L'espace est trois, aussi dans l'étendue : les rivières – Tarn, au nord, la Jonte, au sud et la rivière d'Irlande : le Jourdain, un Jourdain mythologique. Sur les Causses se trace le chemin : Saint Pierre des-Tripiés et le Rozier. « Saint-Pierre-des-Tripiés, sur le site de la caverne de l'Homme mort », on y entend Saint-Pierre du Trois et on imagine un trône pour Saint-Pierre, Trône du trois : « Alors miraculeusement la terre s'éleva en forme d'un beau siège plus élevé que les autres, dont tous les assistants furent stupéfaits » (MH, 47). Sur la Causse, Barthélémy Prunières, anthropologue et Édourad Martel, spéléologue explorent le Royaume des Morts, ils sont des « scribes » qui visitent les Enfers.

Il y a dans *Mythologies d'hiver* une coloration riche qui nous fait penser à la peinture : une exaltation de rose, couleur et fleur. Brigid « aux seins de rouille » est souvent « rougissante » ; elle est « grande et blanche, c'était du lait ». L'alliance de l'arbre et la fleur (Saint-Pierre des souches, Le Rozier) est révélée par la proximité des lieux et Brigid accomplit l'ingestion de l'arbre, la poudre d'if. Une dizaine de kilomètres sépare Saint-Pierre de Rozier : d'un village à l'autre, il y a les « Neuf Passages » : « Au Rozier, sur les rivières de Tarn et Jonte, à la confluence des trois causses majeurs, le Sauveterre, Le Méjan et le Noir, Édouard Martel est assis sur la terrasse de l'hôtel des Voyageurs » (MH, 83). Symétries et contrastes servent les intentions de l'auteur. Dans le premier récit, Brigid meurt de sa main, à cause de poudre rouge des baies trempées dans du lait : « Elle est dans le jardin sous la lune. Elle sait où elle va. Elle cueille les

baies rouge de l'if, qui viennent au début de l'hiver et sont toujours là au printemps, plus concentrés et vicieuses, foudroyantes » (MH, 20). Les sœurs de Brigid communient « en robe blanche » : « Elles sortent dans le soleil de mai et sous ce soleil l'une après l'autre s'abat, l'une sur les marches, l'autre sur le sentier, Brigid près du rosier […] elles sont impeccablement mortes. Elles contemplent la face de Dieu » (MH, 20).

Du côté lozérien, il y a Enimie et Pallade, comme il y avait Brigid et Patrick du côté irlandais :

Il fit venir Frère Pallade, qui est jeune, qi aime marcher et lit avec passion la langue noble. […] Il lui parle d'une sainte inconnue qui […] attend en paradis que deux moines, frère Simon et frère Pallade, lui rendent justice en ce monde. Il lui dit qu'elle est apparue à frère Simon sous la forme de cheveux nattés sous la terre ; et qu'à frère Pallade elle apparaîtra sous forme d'un nom dans des archives monastiques. […] Frère Pallade devra marcher jusqu'à ce que cette sainte lui apparaisse […] Il la reconnaîtra. (MH, 54-55)

Enimie est perdue et sa trace doit être retrouvée par Pallade. Il s'en va et après des années, il y revient : « Il crie quelque chose que Simon ne comprend pas, […] comme un nom […] qui ressemble à alleluia. […] Simon entend les trois syllabes. « Enimia ! » crie Pallade. « C'est donc Enimia », dit Simon. (MH, 56).

En fin de compte, il est indéniable l'impossibilité de séparer la description de la trame narrative, la grande variété de descriptions – nature, êtres, tableaux – une description chargée d'érudition qui n'y est nullement morceau détachable, et le descriptif qui l'emporte souvent sur le narratif.

BIBLIOGRAPHIE

I. Pierre Michon :

A. Œuvres de Pierre Michon :

Romans :

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
MICHON, Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988.
MICHON, Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Verdier, Lagrasse, 1990.
MICHON, Pierre, *Rimbaud, le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
MICHON, Pierre, *La Grande Beune*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 1996.
MICHON, Pierre, *Roi du bois*, Verdier, Lagrasse, 1996.
MICHON, Pierre, *Mythologies d'hiver*, Verdier, Lagrasse, 1997.
MICHON, Pierre, *Abbés*, Verdier, Lagrasse, 2002.
MICHON, Pierre, *Corps du Roi*, Verdier, Lagrasse, 2002.
MICHON, Pierre, *L'Empereur d'Occident*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007.
MICHON, Pierre, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.
MICHON, Pierre, *Les Onze*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 2009.

Essais :

B. Préfaces et textes choisis :

Irlande, texte de Pierre Michon, photographies de Tristan Jeanne-Valés, éditions Isoète, 1998.

Bovary, texte de Pierre Michon, photographies de Magdi Senadji, Paris, Marval, avril 2002.

« Le temps est un grand maigre », préface à *Un début dans la vie de Balzac*, Paris, P.O.L., « La collection », 1993.

C. Entretiens de l'auteur avec :

« Entretien avec Tristan Hordé », *Recueil, nº 21*, printemps 1992.

« Entretien avec Jérôme Giudicelli », *Le même et l'autre, nº 2*, printemps 1992.

« Entretien avec Daniel Nadaud », *Interlope la Curieuse*, revue de l'École des Beaux-Arst de Nantes, *nº 5*, juin 1992.

« Entretien avec Thierry Guichard », *Le Matricule des Anges*, nº 5, décembre 1993.

« Entretien avec Bruno de Cessole », *Les livres de leur vie*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995.

D. Documents audiovisuels

1. Documents vidéo

Lire et écrire, « Van Gogh », émission de Pierre Dumayet, la Sept sur FR3, 8décembre 1990.

Des mots de minuit, « Manières de voir… », présenté par Philippe Lefait, France 2, jeudi 13 février 2003.

Droit d'auteurs, « Pierre Michon », proposé et présenté par Frédéric Ferney, France 5, dimanche 1er juin 2003.

« Pierre Michon, un portrait », film de Sylvie Blum, INA, collection « Les Hommes-livres » de Jérôme Prieur, octobre 2004.

« Pierre Michon, retour aux origines », film de Pierre André Boutang et Pierre-Marc de Biasi, Production On Line pour Arte, 2003, Metropolis, nº 443, samedi 6 septembre 2003.

2. Documents audio

« Qu'est-ce qu'une vie ? », Dialogue entre Pierre Michon, Philippe Lejeune et Jean-Pierre Salgas, *Revue parlée*, Centre Georges Pompidou, 29 janvier 1992.

Du jour au lendemain, Entretien avec Alain Veinstein, France Culture, jeudi 28 novembre 2002.

« Entretien avec Pierre Michon », par Louis Philippe Ruffy, réalisation Luisa Nazarieff, Soleure, Suisse, avril 2002 in *Entre les lignes*, Prod. Lean-Marie Félix, Radio-Suisse-Romande, 22 juin 2002.

II. Études sur l'œuvre de Pierre Michon :

A. Ouvrages collectifs, essais, dossiers

BALMORAL, Théodore, *Compagnies de Pierre Michon*, Verdier, Lagrasse, 1993.

« Dossier Pierre Michon », *Le Matricules des Anges*, nº 5, décembre 1993-janvier 1994.

« Dossier Pierre Michon », *Prétexte*, nº 9, 1996.

« Dossier Pierre Michon », *La Femelle du Requin*, nº 9, été 1997.

CASTIGLIONE, Agnès, *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du Ier colloque international Pierre Michon, Publication de l'Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux 105, 2002.

FARRON, Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Zoé, 2004.

VIART, Dominique, *« Vies minuscules » de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, collection « Foliothèque », nº 120, mai 2004.

B. Articles consacrés à l'œuvre de Pierre Michon

ARROUYE, Jean, « Fonction de la photographie dans les *Vies minuscules* de Pierre Michon », revue *Interculturel*, Alliance française et Université de Lecce, décembre 2008.

BAILLY, Jean-Louis, « *Abbés*, de Pierre Michon », 303, *Arts, Recherches et Créations*, La revue des Pays de la Loire, nº 68, 1er trimestre 2001.

BAYLE, Thierry, « Michon, le légendaire », *Magazine littéraire*, janvier 1996.

BERGEZ, Daniel, « Jean-Pierre Richard, lecteur de Pierre Michon », *La Quinzaine Littéraire*, nº 997, 1-31 août 2009.

III. Bibliographie critique et théorique

ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2008.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Essai sur l'imagination de la matière, Paris, Librairie José Corti, coll. « Biblio essais », 1993 [1942].

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992 [1943].

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

BOURDIEU, Pierre, *Algérie 60*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BOURNEUF, Roland, *La littérature et la peinture,* Québec, Coll. Connaître, 1998.

GOGA, Yvonne & JIŞA, Simona, *Espaces et quête identitaire dans le roman français actuel*, Cluj- Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

HAMON, Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Éditions Macula, 1991.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

PEREC, Georges, *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985.

PONTY MERLEAU, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Essai sur les structures littéraires de Corneill à Claudel, Paris, José Corti, 1964.

Liste des abréviations utilisées

AB : *Abbés*, Verdier, Lagrasse, 2002.
CR : *Corps du Roi*, Verdier, Lagrasse, 2002.
GB : *La Grande Beune*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 1996.
RB : *Roi du bois*, Verdier, Lagrasse, 1996.
LO : *Les Onze*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 2009.
MS : *Maîtres et serviteurs*, Verdier, Lagrasse, 1990.
MH : *Mythologies d'hiver*, Verdier, Lagrasse, 1997

THE AESTHETICS OF THE FRENCH "NEW NOVEL"

Aurel Scridon
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre

Abstract: Initially seen as a curiosity, as a play of the writers of the 1950s, the new novel didn't seem to have all the "ingredients" necessary for its transformation into a literary movement. Only the involvement of well-known names in French literature, as Nathalie Sarraute, Michel Butor and Alain Robbe-Grillet, made the new visions come to the attention of literary critics as an innovative phenomenon in writing. The fact is that debates sparked on the "experimental novel " drew critical attention on the name of Alain Robbe-Grillet, who seemed to have the role of promoter of the new movement and whose work under the influence of a "new realism", opposed to the traditionalist vision, best exemplifies the new "white novel". The concept of the new French novel involves a phenomenon of renewal initiated by a variety of writers from the 1950s, 60s and 70s gathered by Alain Robbe-Grillet around the publishing house Les Editions de Minuit: Marguerite Duras, Claude Simon, Robert Pinget Michel Butor, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou etc. It is a reconstruction of the novel, whose debut is based on the negation of what existed up to that moment, a destruction which became creative, with the proud ambition to remake the world and to create its own readers.

Keywords: novel, experimental, realism, promoter, innovation

Întreaga istorie a romanului occidental este marcată de o revoluţie permanentă a scrisului, astfel încât conceptul de „noul roman" poate fi aplicat mai multor perioade din evoluţia sa. Se poate spune că, raportat la scrierile lui Balzac, Flaubert ar putea fi unul dintre iniţiatorii noului roman (un roman de tip nou), la fel cum scrierile lui Diderot, chiar dacă au apărut înainte de cele ale autorului *Mizerabililor*, pot fi considerate inovatoare, reflectând într-un fel „noul roman" al vremii sale.

Atunci când se vorbeşte despre noul roman francez, discuţiile vor aluneca, inevitabil, în două direcţii: Allain Robbe-Grillet şi modelul experimental. Dacă de numele lui Robbe-Grillet, cel mai important romancier şi teoretician al acestui curent literar, este legată ideea de „şcoală a refuzului" (aşa cum a fost supranumit noul roman francez de către scriitorul francez Bernard Pingaut), latura experimentală a romanului vizează abandonarea povestirii de tip balzacian, relaţia clasică dintre autor, personaj şi cititor fiind complet reinventată. Vorbim, aşadar, de o dezagregare a structurilor clasice ale scrierilor, Jean Ricardou, un alt exponent de marcă al noului roman, sintetizând excelent în lucrarea sa de critică *Nouveaux problèmes du roman* (publicată în 1978 la Paris) „reţeta" utilizată de adepţii noului curent: „din povestirea unei aventuri, romanul devine aventura unei povestiri"[1]. Mai exact, romanul nu se mai adresează direct cititorului, ci se întoarce asupra lui însuşi, se autointeroghează, căutându-şi originile, analizându-şi structura sau obiectivele.

[1] Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, Seuil, collection Poétique, Paris, 1978.

Experimentul se extinde, de asemenea, şi la nivelul textului, care nu va mai reflecta realul, nu va mai încerca să transmită un sens, ci, invers, sensul va fi dominat de text, scriitorul şi teoreticianul Jean Ricardou arătând, în *Nouveaux problèmes du roman,* că, începând cu anii '50, a început „*dominaţia modernă a textului asupra sensului*".

Dar să vedem care era imaginea romancierului clasic şi a operei pe care o propunea publicului cititor până la apariţia noului roman. Scriitorul de factură tradiţionalistă era stăpânul absolut al personajelor sale şi al lumii în care ele se desfăşurau. De regulă numeroase, personajele sale nu sunt altceva decât executanţii unui destin aflat sub controlul total al autorului omniscient care, asemenea unui demiurg, construieşte sau dărâmă vieţi, le împleteşte sau le separă drumurile, cititorului fiindu-i oferit cel mai bun loc la acest „spectacol", în „loja" atotputernicului *pater familias*, alături de care asistă la o realitate perfect cunoscută amândurora. Asistăm, aşadar, la un fenomen de partizanat între cititor şi autor, acesta din urmă împrumutându-i lectorului o parte din bucuria de a participa la decodificarea soartei personajelor sale, pe care a învăţat să le înţeleagă, să le iubească sau să le urască, alături de cel care le-a zămislit. În ciuda faptului că romancierul de factură tradiţionalistă încearcă să se ascundă în spatele „cortinei", el este omniprezent, eroii supunându-se necondiţionat voinţei sale, asemenea unor păpuşi ghidate de un artist, trăind sau murind fără a pune întrebări, fără a-şi manifesta nici cea mai mică curiozitate în legătură cu propria sa soartă. Observaţiile autorului asupra personajelor sale, de orice factură ar fi ele, sunt exterioare, chiar şi gândurile protagoniştilor romanului nefiind altceva decât o prelungire a gândurilor creatorului lor care, în mărinimia lui, din dorinţa de a se juca sau, poate, pentru a-l seduce pe cititor, le împrumută, uneori, calităţile unor oameni reali.

Acest model de reprezentare a realităţii, de imitare a realului (necesar creării verosimilului), alături de ideea de supunere totală a personajelor, a reprezentat pentru foarte mult timp idealul literar asumat şi acceptat de cele două părţi, cea a romancierilor şi cea a cititorilor. Treptat, însă, raporturile dintre personaj şi creatorul său aveau să se schimbe, ca urmare a apariţiei în peisajul literar a unui nou personaj: cel al autorului însuşi. Apariţia jurnalului i-a determinat pe romancieri să-şi reconsidere atitudinea faţă de propriile personaje, lipsa autorităţii faţă de sine, ca subiect al unei cărţi, extinzându-se, mai apoi, şi asupra protagoniştilor viitoarelor lor scrieri. Fenomenul de sondare a propriului eu s-a transformat într-unul de analiză a subconştientului eroilor cărţilor sale, cărora pare să nu le mai poată controla nici destinul, nici personalitatea, fapt care va duce, implicit, la dispariţia previzibilităţii acţiunilor personajelor sale. Omnipotenţa auctorială se transformă într-o criză de autoritate, libertatea câştigată de eroii naraţiunilor ducând la desfiinţarea „destinului" impus de scriitor, sau, mai mult decât atât, mergându-se până la desfiinţarea propriului personaj (de cele mai multe ori de dragul autenticităţii), aşa cum o sugera Alain Robbe-Grille în comentariile sale despre noul roman. Această nouă orientare, teoretizată de critici ca *noul roman*, va iniţia o repoziţionare a relaţiei autor-personaj, una de deplină libertate şi, de ce nu, de interdependenţă.

Conceptul de noul roman (francez) presupune un fenomen de reînnoire iniţiat de o pleiadă de scriitori din anii '50, '60 şi '70 reuniţi de Alain Robbe-Grillet în jurul editurii *Les Editions de Minuit*: Marguerite Duras, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou etc. Este vorba despre o reconstrucţie a romanului, care are ca debut negarea a ceea ce exista până la acel moment, o distrugere devenită creatoare, având orgolioasa ambiţie de a reface lumea şi de a-şi crea propriii cititori. De altfel, Alain Robbe-Grillet exemplifica perfect acest fenomen vehiculând câteva date statistice care să susţină această idee. Într-un interviu acordat

eseistei Rodica Binder, publicat în 2002 în „România literară”[2], el arăta că una dintre scrierile sale, *La Jalousie*, apărute în 1957, s-a vândut într-un număr de doar patru sute de exemplare, în timp ce, patru decenii mai târziu, peste patru zeci de mii de exemplare din *La Reprise* (2001) au fost epuizate în doar câteva luni. Aceasta este o demonstraţie coerentă a faptului că „noul roman” şi-a creat şi şi-a format propriii cititori, devenind o reală atracţie pentru noua generaţie.

Noul roman francez, de la curiozitate la experiment literar

Privit iniţial ca o curiozitate, ca o joacă a scriitorilor din anii ’50, noul roman nu părea să aibă „ingredientele” necesare transformării sale într-un curent literar. Doar implicarea unor nume cunoscute din literatura franceză, Nathalie Sarraute, Michel Butor sau Alain Robbe-Grillet, au făcut ca noile viziuni literare să intre în atenţia criticii mai mult ca un fenomen inovator în practica scrisului. Cert este faptul că polemicile stârnite pe marginea „romanului experimental” au atras atenţia criticilor asupra unui nume care părea a avea rolul de promotor al noii mişcări, Alain Robbe-Grillet, a cărui operă, aflată sub influenţa unui „nou realism”, opus viziunii tradiţionaliste, exemplifica cel mai bine noul „roman alb”, chiar dacă volumele scriitoarei Nathalie Sarraute îl devansează din punct de vedere cronologic.

Odată cu publicarea romanului *Les Gommes*, în 1953, operă care va suscita nenumărate controverse, dar care îl va consacra în acelaşi timp, Robbe-Grillet dă tonul unui nou tip de scriere, de factura existenţialistă, fenomenologică, în care autorul nu va mai controla în mod demiurgic întregul univers cărţii, personajul fiind cel care se va autodetermina, devenind activ şi influenţând direct firul epic al povestirii. Cititorului nu-i mai sunt revelate deloc (sau extrem de sumar) date despre subiecţii romanelor, aceştia fiind reduşi uneori la simple siluete, uneori fără nume (spre exemplu, în romanul *Dans le labyrinthe*, publicat în 1959, Alain Robbe-Grillet a evitat să indice numele proprii ale personajelor sale). Intervenţia romancierului se rezumă la simple descrieri ale obiectelor, ale mişcărilor personajelor sale, care au deplina libertate de a acţiona, verosimilitatea scrierii fiind dată tocmai de lipsa supunerii unui destin dinainte trasat.

Radicalismul transformărilor la nivelul noului roman (transformări care vizau toate componentele sale - acţiune, personaj, tipul de scriere, relaţia cu cititorul etc.) a determinat o serie de reacţii contradictorii din partea criticilor, pornind de la vehemenţa unora care vehiculau ideea de criză a romanului, până la susţinerea totală a celeilalte tabere care, dimpotrivă, vorbea de un fenomen de înnoire a lui. În fond, prin utilizarea noilor mijloace, această negare se transformă într-un act de afirmare, mult mai percutantă, radicalismul respingerii inerţiilor vechii literaturi reprezentând un joc menit să reînvie, sub un alt veşmânt, vechiul roman. Noua abordare se dovedea a fi cea a unui roman care, aşa cum o arăta Robbe-Grillet, „părea să se conteste pe sine însuşi”, un roman care „se distruge sub ochii noştri în chiar răstimpul în care pare a se construi”.[3]

Grija excesivă pentru tehnica de scriere, în detrimentul artei narative clasice, pare să contravină însuşi rolului pe care îl are romanul în literatură, acela de a reda experienţe, de a crea emoţii, mulţi critici literari considerând că însăşi raţiunea romanului alb de a fi este compromisă, doar convenţia literară mai putând susţine latura afectivă. În acest sens, istoricul literar Romul Munteanu, în *Preludii la o poetică a antiromanului. Noul roman francez,* observa caracterul

[2] Rodica Binder, Interviu: *Cât de viu este încă Noul Roman?*, în România literară, nr. 21, Bucureşti, 2002.

[3] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

devastator ale elementelor narative moderne, care păreau a se concretiza mai mult într-un antiroman. Toate raporturile clasice de la nivelul romanului de tip balzacian (autor-personaj, spaţiu-timp, realitate-ficţiune, cauză-efect) sunt complet răsturnate, ficţiunea romanului suferind un fenomen de restructurare profundă, simpla relatare a întâmplărilor, succesiunea evenimenţială fiind suspendate în virtutea noilor idealuri literare, care încearcă să răspundă unor alte mentalităţi, reformatoare. Romancierul îşi analizează propria scriitură, printr-un act de autoreflecţie, sondându-şi propriul conţinut, copiind, într-un fel, procedeele moderne de autoexplorare a subconştientului uman.

În fond, noul roman nu reprezintă altceva decât o formă de răspuns la stereotipiile literaturii clasice, opunându-i tehnici care combat blocajul tiparelor tradiţionaliste. Această „reformă", vizează modificări esenţiale ale formulei romaneşti, de întoarcere spre sine, de renunţare la psihologizarea scrierilor, autorul punând sub ochii cititorului fenomenul pur, fără inducerea de preconcepţii, zugrăvind o lume care abia sub privirea cititorului se lasă descoperită.

Latura experimentală a noului roman se evidenţiază pe mai multe planuri: al relaţiei autor-personaj-cititor, a parcurgerii evenimenţiale, a atitudinii faţă de realitate, a tehnicilor de descriere şi a limbajului.

Planul relaţiei autor-personaj-cititor reprezintă, poate, cea mai importantă inovaţie a noului roman, fiind cea care a survenit la nivelul mentalului cititorului, acesta transformându-se dintr-o componentă pasivă a relaţiei sale cu firul epic într-una activă, creatoare, decodificarea mesajului cărţii depinzând, practic, de fiecare lector în parte. În acelaşi timp, autorul capătă un rol secundar, scrierea părând să decurgă de la sine, debarasându-se de controlul celui care, în fapt, generează romanul. Romancierul dispare în spatele personajelor şi a scenelor descrise într-o manieră indiferentă, actul de reflecţie asupra naraţiunii fiind lăsat romanului însuşi, un act de autoreflecţie sec, palid, care are ca principal rol incitarea la o implicare activă a cititorului. Pe de altă parte, criticul şi teoreticianul literar Nicolae Balotă, referindu-se la refuzul implicării autorului în realitatea propriei opere, susţine că actul fundamental al romancierului, de alegere, de ordonare a evenimentelor este totuşi prezent, în ciuda faptului că imixtiunea conştientă a autorului este înlocuită de o privire impersonală, obiectivă.

Criticul literar Ovid S. Crohmălniceanu, referindu-se la romanul experimental, arăta faptul că cititorul, în noul context, se transformă într-un „martor nemijlocit"[4] al unor realităţi cărora doar el le poate da un sens, asistând, practic, la naşterea unui roman-confesiune, care pare să aibă nevoie de participarea emoţională directă a celui care-l parcurge pentru a deveni coerent.

În ceea ce priveşte *planul parcurgerii evenimenţiale*, latura temporală a „romanului alb" are ca principală caracteristică crearea iluziei atemporalităţii, deşi parcursul evenimenţial este prezent. Detaşarea de realitatea zugrăvită la nivelul scrierilor, de cele mai multe ori rece sau impersonal, face ca autorul să devină un cronicar perpetuu care transformă romanul într-un continuu monolog interior. În fond, tehnica de eliminare a perspectivei auctoriale reprezintă tocmai încercarea autorului de a construi în jurul punctelor de interes din cadrul romanului mai multe perspective (eliminând-o pe ea proprie), creând astfel iluzia obiectivităţii.

Planul raportului dintre ficţiunea romanului şi realitate vizează realul definit de un sentiment de imobilitate a firului epic, fapt care determină, de multe ori, impresia derulării unei realităţi astenice, fără vlagă, a unei realităţi paralele, populate cu personaje simbol ce vor consuma enorm din substanţa faptelor (de unde şi prezenţa fenomenului de sterilitate factuală). Pe de altă parte, are loc un fenomen de translaţie dinspre reflectarea unei posibile realităţi trecute,

[4] Ovid S. Crohmălniceanu, *Romanul fără autor*, „Gazeta literară", nr. 35, 1963.

căreia cititorul cu greu îi poate acorda credit, spre zugrăvirea unei lumi posibile, credibile, autorul apelând, pentru aceasta, la arta ficţiunii verosimile. Deşi latura ficţională este evidentă, cititorul o acceptă cu o mare uşurinţă tocmai prin modul în care este zugrăvită această pseudorealitate, brută, nemistificată, lăsată la interpretarea cititorului, în fond, o falsă realitate care intră în mentalul cititorului pe „uşa din dos", creând iluzia realităţii.

În ceea ce priveşte *planul tehnicilor de descriere*, înregistrarea detaliilor în noul roman au o mare acurateţe, precizia descrierii mergând până la înregistrarea tuturor particularităţilor de textură, formă sau dimensiune, criticul literar Roger Callois arătând că noua abordare literară a împrumutat o serie de tehnici care ţineau de arta cinematografică: abandonarea discursului psihologic şi înlocuirea lui cu descrieri amănunţite care ţin de latura vizuală, de comportamentul fizic al personajelor. Renunţarea la latura narativă convenţională va induce cititorului senzaţia unei realităţi obiective, în care implicarea sa afectivă este totală, creându-i-se iluzia unei vieţi trăite, reale, asupra căreia scriitorul, prin intermediul romanului, nu pare să emită nici un fel de judecată.

Planul limbajului reprezintă, poate, elementul care a suferit cele mai importante mutaţii la nivelul scrierilor reprezentanţilor noului roman. Limbajul clasicizat, analogic, este anulat, din frica de a nu conferi universului cărţii latura tradiţionalistă antropocentristă care, conform viziunii lui Robbe-Grillet, denaturează abordarea „de tip nou" a realităţii. Prin renunţarea la metafore, personificări etc., noul roman prezintă o realitate nudă, zugrăvită cinematografic, în fapt, o imagine a realităţii, dezantropomorfizată, în absenţa imixtiunii autorului, ochii cititorilor fiind singurii capabili să o decodifice şi să îi dea sens (propriul sens). Multiplele percepţii ale realului noului roman, datorate construcţiei (şi evoluţiei) haotice a evenimentelor, dau impresia rătăcirii printr-un labirint, în scopul găsirii coerenţei (a descifrării) operei, labirintul constituind, aşa cum o arăta criticul şi teoreticianul Nicolae Balotă, o viziune asupra lumii din „noile" romane.

BIBLIOGRAFIE

Crohmălniceanu, Ovid S., *Romanul fără autor*, „Gazeta literară", nr. 35, 1963.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, Seuil, collection Poétique, Paris, 1978.

Binder, Rodica, Interviu: *Cât de viu este încă Noul Roman?*, în România literară, nr. 21, Bucureşti, 2002.

Albérès, René-Marie, *Histoire du roman moderne*, Editions Albin Michel, Paris, 1962.

THE ROMANIAN POETIC LANGUAGE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Gabriela Crăciun (Buican)
University of Pitești

Abstract: The study focuses on pointing out the features of the poetic language during the first half of the twentieth century. It revolves around the evolution of modernism especially in terms of language. Starting from the initiator of this literary movement in the Romanian literary field, this study traces back the stages and the changes involved in the process. Significant representatives are depicted along with their novelties displayed in the poetry, from Macedonski, the forerunner of modernism, to Arghezi, Blaga, Barbu and Philippide.

Keywords: Alexandru Philippide, modernism, language, the XXth century

Secolul al XX-lea debutează în plan cultural, artistic si literar cu un curent nou ce încapsulează elemente novatoare conforme cu societatea gazdă. Modernitatea se întrevede ca o modalitate de evadare din tradiţionalismul normat şi impunător, ca o victorie a unui război secular cu istoricul abundent, tradiția supraexploatată şi sistemul de norme de scriere obligatoriu.

Miezul modernității este, fără doar şi poate, noutatea exprimată prin originalitate, ambiguitate sau reperspectivare. Modernul nu poate fi construit fără pilonii trecutului, căci aceştia stau ca bază pentru ridicarea sa ca mişcare. „Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanţa dintre trăire şi operă, dintre textul literar şi emoţia estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiţie trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine în termeni de opoziţie faţă de o tradiţie anchilozantă, stagnantă, needificatoare.”[1]

În literatura română, modernismul s-a născut în mâinile lui Lovinescu, odată cu apariția *Sburătorului*. Critic slab apreciat până atunci, Eugen Lovinescu este încununat cu popularitate când, în paginile unei reviste literare de anvergură, *Sburătorul*, acesta impune o nouă direcție. El a avut întotdeauna convingerea că „literatura română începe numai cu o <<direcție nouă>>”, aceea a sa, impusă pe cale revoluționară.”[2]

Avid de schimbare, criticul se lansează într-o căutare neîncetată a noilor valori. Lăsând în urmă vechii scriitori care nu ieşeau din definiția literaturii contemporane lor, Lovinescu abordează modernismul prin prisma scriitorilor noi, care abandonează normele şi creează în stil propriu. Gustul originalității avea să-l simtă în slovele unor talente nedescoperite până atunci. Intuind şi inculcând o schimbare în literatură, criticul avea să se focusese pe produsele noi ce urmau să apară sub egida modernității.

În 1919, pe 19 aprilie, apărea cel dintâi număr al revistei literare şi artistice *Sburătorul*. Cenaclul literar cu acelaşi nume se bucura de activitatea unor personalități literare de excepție precum: Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, Anton Holban, George

[1] Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, p. 34.
[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982, p. 801.

Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Perpessicius, Gheorghe Brăescu, Liviu Rebreanu, Ion Minulescu, Victor Eftimiu, Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Aderca, Mihail Celarianu, Pompiliu Constantinescu, Ticu Arhip, Simion Stolnicu, Alice Soare, Iţig Peltz, Ion Valerian, Virgiliu Monda, Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Virgil Gheorghiu, Mihail Şerban, Ieronim Şerbu, Ion Marin Iovescu ş.a.

Revista şi Cenaclul *Sburătorul* aveau ca prim scop eradicarea tradiţiei şi cultivarea autenticităţii. Plantarea modernităţii în călimara scriitorului coincidea cu o răsturnare decisivă a sistemul normat de scriere, cu o revoluţie, în adevăratul sens al cuvântului, în literatură.

Eugen Lovinescu, teoreticianul modernismului românesc, devine promotorul unui viitor fructuos în materie de literatură, propulsând atitudini noi şi stimulând creaţii originale.

În încercarea de a nu deveni un pion al trecutului adânc înrădăcinat în tradiţie, criticul refuză să caracterizeze ori să emită judecăţi asupra clasicilor. Rareori aminteşte de ei, iar când o face, critica sa capătă nuanţe ironice şi chiar peiorative asupra lucrărilor investigate. Sub lupa sa, se strecoară doar noutăţi ce concordă cu tendinţele moderniste deja instaurate în mediul european.

Revista *Sburătorul*, cu aripi nemaivăzute şi, în acelaşi timp, fragile, se înalţă şi cade succesiv în mâinile receptării. Deşi primele ediţii au încântat ochii cititorilor, critica a început să sădească împotrivire în paginile afiliate acestei reviste, atacând atât iniţiatorul, cât şi colaboratorii săi.

Acuzele aduse inovaţiei lovinesciene se strecoară şi printre simpatizanţii revistei, printre cei care obişnuiau să empatizeze cu crezul lovinescian. Unii îl consideră un entuziasmat înainte de vreme, alţii îi definesc principiile exagerate.

Eugen Lovinescu, un critic subestimat în vremuri contemporane lui, a reuşit să ridice spre faimă multe dintre personalităţile literare necunoscute ori respinse înainte să fie ,,sburătorişti", căci ţelul său era acela de a deschide porţile tinerilor iubitori şi generatori de literatură: „Vom deschide paginile *Sburătorului* şi tinerilor necunoscuţi ce-şi string în palme tîmplele înfierbîntate. […] În fiecare număr al Sburătorului vom da cuvântul şi unui scriitor cu totul nou, sau care nu e încă îndeajuns de preţuit."[3] Naşterea unui poet nou în paginile *Sburătorului* nu însemna neapărat valorificarea lui ori ridicarea acestuia în slăvi. Lovinescu dădea o şansă noii generaţii, îndemnând la scriere. De diferenţiere se ocupau exponenţii receptării şi cadrul acesteia, timpul. Numai astfel se cerneau poetii noi. Talentele adevărate aveau să dăinuie în fiecare număr al revistei.

Unul dintre tinerii sburătorişti lansaţi în revista lui Lovinescu este marele poet Ion Barbu. Respins iniţial de revista *Viaţa românească*, Barbu îşi caută recunoaşterea în mijocul ,,celor ce vin". Intuiţia nu-l înşală nici de această dată pe Lovinescu, care îi include acestuia câteva poezii în cuprinsul revistei, în fiecare număr pe care îl pregăteşte. Ion Barbu devine astfel un punct cheie în poezia românească, marcând trecerea de la tradiţie la modernitate: „În coincidenţa ivirii unui nou poet, cu desfăşurarea funeraliilor naţionale ale lui Vlahuţă, criticul va descifra un simbol – stingerea vechii generaţii şi naşterea poeziei noi."[4]

Într-o vreme în care evoluţia literaturii române stagna, Lovinescu susţinea două teorii extrem de importante pentru dezvoltarea acesteia: teoria sincronismului şi mutaţia valorilor estetice. Teoria sincronismului derivă din teoria imitaţiei formulată de Gabriel Tarde. Creaţiile occidentale şi stilul acestora deveneau principii de bază pentru scriitorii moderniști români.

Deşi iniţiativa criticului a fost îndelung criticată, el însuşi fiind acuzat că ar fi acţiona în detrimentul tradiţiei şi specificului naţional, în timp, intuiţia acestuia de a merge în direcţia

[3] Gheorghe Gheorghiţă, *Sburătorul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p.23 *Apud* Eugen Lovinescu, Cei ce vin.., Sburătorul, an I, nr. 3, 3 mai 1919.
[4] *Ibidem*, p. 31.

sincronizării a fost aplaudată. Mai mult decât atât, a fost considerată chintesențială pentru progresul nostru ca popor.

Multe comentarii negative s-au învârtit în jurul sincronismului lovinescian, acestea venind mai ales din partea breaslei tradiționaliștilor, lucru care era de așteptat, dat fiind faptul că Lovinescu propunea o teorie ce anula cumva durabilitatea receptării operei lor în timp. Pe de altă parte, tradiționaliștii erau puternic înrădăcinați în pământul tradiției, echivalând literatura cu specificul național. Nichifor Crainic, susținător al Orientului, al influențelor venite din acea direcție, atacă dur fenomenul sincronismului, numindu-l pe creatorul acestuia „inventatorul maimuței imitatoare”[5].

Teoria sincronismului nu se rezuma numai la imitație, așa cum mulți au înțeles-o, sensul ei extinzându-se pe teritoriul românesc. Preluarea de către scriitori a unor forme occidentale și înglobarea acestor influențe în propria creație, nu însemna o uzurpare a identității naționale, ci o resuscitare a acesteia în vederea dezvoltării. „Sincronismul exprimă o tendinţă unificatoare şi integratoare, centripetă şi nu centrifugă, tendinţă ce face ca manifestările artistice, literare, culturale, în genere ale unei perioade să fie consonante.”[6]

Imitație nu însemna duplicare, ci mulare a operei după principii europene. Ceea ce Lovinescu urmărea era evoluția literaturii și poporului român, lucru ce putea fi atins acționând pe două niveluri: imitație, urmată de integrare.

Principiul integrator făcea referire la adaptarea formelor preluate din Occident la fondul românesc, influențele preluate fiind astfel nu forme fără fond, ci forme integrate în fond. Lovinescu întrevede fenomenul imitației ca prim stadiu al creării în stil autentic probat îndeosebi la popoarele tinere, dar nu-l găsește independent, căci fără continuitate, fără prelucrarea celor preluate, imitația ar fi de prisos, iar teoria propusă de el însuși ar fi nulă.

Lovinescu vedea în simularea valorilor europene o stimulare a valorilor românești, în viziunea acestuia cele două concepte fiind aproape echivalente. Astfel, simularea și stimularea sunt două procese survenite dintr-un spirit al veacului, în care criticul credea cu tărie. Acesta permite ca trăsăturile specifice lui să călătorească peste civilizații și să capete contur în specificul fiecărei popor. Similaritatea acestor trăsături regăsite în spații diferite le ridică pe acestea la același nivel, la același prag de dezvoltare.

Mutația valorilor estetice este o a doua teorie pe care criticul o creionează în ale sale lucrări. Această teorie consta într-un transfer de principii dinspre Occident spre spațiul românesc, principii literare ce le anulau pe cele ce au ghidat scrierea până în acel veac. Ceea ce propunea criticul era o răsturnare a întregii literaturi, a întregului sistem de scriere și în același timp, o resetare a mentalității scriitorilor.

Opunându-se sămănătoriștilor, Lovinescu milita pentru câteva principii culese din tezaurul european de la acea vreme, și anume: obiectivarea prozei și instalarea statului de martor extern în desfășurarea evenimentelor, proza de până atunci fiind filtrată numai prin conștiința naratorului ori a personajelor; introducerea universului citadin ca decor pentru evenimentele relatate, înlocuind astfel veșnica ruralitate nelipsită din tematica ori spațiul scriitorilor de până atunci; extinderea poeziei spre spațiul liric, un spațiu deseori evitat în favoarea epicului; introducerea prozei analitice în spațiul literar românesc, cunoscută ca proza secolului al XX-lea; trecerea prozei și a poeziei printr-un proces de intelectualizare, de expansiune a viziunii, de cultivare a ideilor și corpurilor fundamentale ale lumii.

[5] Nichifor Crainic, *Spiritualitate*, în *Gândirea*, an VIII, nr. 8-9, 1928, reprodus în *Orientări culturale românești în perioada interbelică*, Ileana Ghemeș, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2010, p. 238.
[6] Iulian Boldea, *Op. cit.*, p. 34.

Principiile propuse de criticul modernității au devenit curând legi de aur pentru scriitorii găzduiți de acea epocă. Lirismul inserat în poezie, unul dintre obiectivele de bază ale teoriei lovinesciene, se producea acum în exces, propagându-se nu numai în spațiul poetic, ci și în spațiul epic, modelând structura fiecărei specii în parte. Însuși Lovinescu constată această răspândire a lirismului: ,,Proza lui Delavrancea e lirică; nuvelele d-lui Brătescu-Voinești reproduc sub diferite nume sufletul scriitorului; d-na Hortensia Papadat-Bengescu își notează, fără înconjur, bătaia inimii în pagini patetice de lirism." El nu condamnă abundența lirismului, ba chiar interpretează lirismul ca ,,formă de evoluție literară, la care ne-am oprit deocamdată."[7]

Activând timp de trei ani de zile, în perioada 19 aprilie 1919 – 7 mai 1921, revista *Sburătorul* își încheie publicațiile, urmând să reapară cinci ani mai târziu, revelându-se receptării mai puternică decât niciodată. Chiar dacă această înșiruire de critică și literatură nouă înflorește în paginile *Sburătorului* doar pentru un an (martie 1926 – iunie 1927), efectul său asupra lectorului este unul a cărui valoare este de necontestat.

Reapariția *Sburătorului* întărește promovarea geniilor recent descoperite, fiind mai axată pe evoluția acestora decât pe căutarea altor noutăți în materie de talente literare, așa cum se ocupa cea dintâi serie. De data aceasta, paginile revistei vor abunda în idei literare noi cu consecințe în plan atitudinal la nivelul întregii colectivități de autori.

Modernitatea insuflată contemporanilor lui a fost curând cultivată în creațiile acestora, însă gustul noutății a condus uneori la excese și abuzuri în plan literar: ,,fraza se contrăsese în propoziție, și propoziția în elementele ei esențiale, cu elipse voite și efecte de obscuritate căutate; aceste propoziții cădeau în ritmul ciocanelor, lapidary, contorsionat și uneori penibil; […] cugetarea se exprima într-o limbă neologistă ostentativă, și cu abuz de tecnicizare."[8]

Apariția *Istoriei civilizației române moderne* semnalează o schimbare, o armonizare a limbajului sburătoriștilor, alungând excesul lingvistic și îndemnând la o originalitate estetică, și nu tehnică. Odată cu acest produs lovinescian de marcă, se impune o configurare a fluxului inovativ extern, o contextualizare, o adaptare la gustul cititorului roman. Lovinescu invite la o autenticitate simțită, și nu calculată matematic.

Limba este tarele unei națiuni. Schimbarea se produce în ea mai înainte de toate, căci este calea cea mai eficientă și productivă de a transmite o influență. Este ușor de înțeles de ce tradiționaliștii îl caricaturizau pe patronul sincronismului românesc, condamnând scriitorii și criticii de clasă care i s-au alăturat în fabricarea *Sburătorului*: ,,Același amestec de scriitori buni cu poeți proști și cu iremediabili maniaci ai condeiului, ademeniți într-o promiscuitate efemeră de același surogat de ceai <<impresionist>> călduț și dulceag."[9]

Prefigurat de mirosul ,,florilor răului" baudelairiene, modernismul este o mișcare puternică ce reușește să motorizeze literatura, configurând-o aidoma orașelor și industriei aflate într-o creștere rapidă și continuă.

Fixat în spațiul francez de Rimbaud și Mallarmé, curentul modernist capătă formă, primele idei deja șocând prin abordare și, în același timp, alertând scriitorii să producă creație în noul stil. Se elimină limitele, se restructurează prozodia, tematica este alterată spre a renaște într-un alt context, se face saltul de la ambientul liniștit, pur, tratat de atâtea ori în opere, la ambientul haotic, urban. Miezul operelor e constituit acum nu atât de mult din evenimente, cât din trăirile

[7] Gheorghe Gheorghiță, *Op. cit.*, 1976, p. 31 *Apud* Eugen Lovinescu, *Cele două coarde*, I, în *Sburătorul*, an. I, nr. 20, 30 august 1919.
[8] Gheorghe Bulgăr, *Scriitori români despre limbă și stil*, Ed. Albatros, București, 1984, p. 156 *Apud Memorii*, II (1916-1930), p. 270 – 273.
[9] Gheorghe Gheorghiță, *Op. cit.*, p. 125 *Apud* G. Topîrceanu, *Săptămîna*. „Lectura pentru toți" și ,,Sburătorul", în *Însemnări literare*, an. I, nr. 14, 18 mai 1919.

din spatele acestora. Inima modernismului este omul cu conștiința lui, cu nebunia lui, cu dezordinea interioară, existența lui toată filtrată prin sine.

Rimbaud și Mallarmé disecă poezia spre a găsi în ea o formă modernă care să corespundă schimbării interne a națiunii: ,,Prin Rimbaud, dar mai ales prin Mallarmé, poezia execută saltul de la depersonalizare la dezumanizare." Pentru aceștia, verslibrismul este „un aspect primordial al modernității"[10].

Prin viziunile sale asupra înnoirii literaturii, Macedonski devine ,,cel dintîi creator român de poezie a actului poetic, de poezie autospectaculară, primul autor de poeme în care semnificanții își sînt proprii lor semnificați, și, totodată, primul care înfățișează actul poetic drept autoiluzionare voită"[11]. El este cel care introduce conceptul de ,,poetică depoetizantă sau poetizantă prin depoetizare".

Alături de Macedonski, se arată în poezia românească, și alte voci inovatoare. Mircea Demetriad operează mai ales la nivel de versificație, uimind prin structura ei modernizată. Totodată, acesta își dovedește apetența pentru modernism prin asocieri inedite, sonore. El practică și concepe creații în forme literare noi precum: ,,sonetul în alexandrini, sonetul obișnuit, endecasilab, dublul sonnet, ditirambul antic, ,,hymn"-ul, rondelul, rondoul, tertian, trioletul; a reactualizat sisteme prozodice greco-latine și, mai ales, a combinat metri antici diferiți"[12].

Alexandru Obedenaru devine practicant al rondelului și sonetului, oscilând între categoriile acestuia din urmă. Iuliu Cezar Săvescu își înobilează poezia cu un instrument al modernismului, și anume, versul alb. Alexandru Petroff se focusează asupra poemelor instrumentaliste, sonorizarea fiind printre primele tehnici aduse de secolul XX. Acești poeți își reconfigurează creațiile printr-un salt la o tematică superioară neatinsă până atunci de prea mulți din spațiul românesc. Învăluindu-și poezia într-o meditație sonoră, poeții devin curând primii moderniști români, în sensul în care se îndepărtează de tradiție. Ștefan Petică, Dimitrie, Anghel și Ion Minulescu cristalizează începutul modernismului prin înnoiri preluate prin intermediul sincronismului. Petică își integrase poezia în citadin, preluând totodată și principiul corespondențelor răsărit în Occident. S-au notat și dimensiuni expresioniste în opera sa, dar rare. Dimitrie Anghel este și el un precursor al modernismului, prin ambiguizarea cuvintelor și elemente de prozodie noi: ,,Fără a modifica natura versului în sensul modernității experimentale, Anghel extinde conceptul de poezie dincolo de lirism, spre narativul mitologic sau cotidian, prin baladescul postromantic ori obiectualismul prozaicului."[13]

Minulescu deconvenționalizează poezia de dragoste, reducând-o la atracție carnală. Ambianța erotică nu mai este un loc paradiziac, ci unul mizer, comun, desprins din cotidian. Lovinescu a simțit în poezia minulesciană o propensiune pentru noutate. „S-a recunoscut că poezia sa se întemeia pe asimilarea poetică a unor cuvinte până la el evitate, cu o uimitoare artă a contextualității."[14]

Sfredelind poetica cu unelte întrebuințate de sincroni, Arghezi reușește să creeze în chip autentic. Limbajul său este unul nou, nemaintâlnit pe tărâmul poeziei românești până în acel punct. El uimește prin asocieri inedite, prin inserția de cuvinte tari în poezie, dar mai ales prin contemplarea urâtului. ,,Nimeni, pînă la el, nu întrebuințase, în poezia romînească, vorbe ca *pute*,

[10] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, I, Editura Minerva, București, 1984, p. 13.
[11] *Ibidem*, p. 88.
[12] *Ibidem*, p. 103.
[13] Marian Victor Buciu, *Op. cit.*, p. 11.
[14] *Ibidem*, p. 12.

buric, şezut, putoare, izmenitură, beliseră, boaşe, păduchi, bă, puţă, nimeni nu blestemase pe cineva *să se împută pe picioare, să-i fie şezutul cuprins în zăvoare, să-i sară ochii*."[15]

Dacă în primele decenii ale secolului XX doar se schiţau idei şi se încercau înnoiri subtile, modernismul fiind conturat mai mult la nivel teoretic, în perioada interbelică acest curent inovator prinde culoare în creaţiile unor poeţi ce s-au predat noutăţii, cunoscând astfel o culminantă evoluţie în spaţiul românesc. Autorul *Florilor de mucigai* devine unul dintre cei mai glorioşi poeţi moderni, gloria sa constând în autenticitatea în care îşi învăluia opera:

Arghezi este primul care introduce argoul în esenţa poematică, surprinzând şi emoţionând chiar în această manieră. El ,,şi-a ridicat tensiunea poetică, prin emisia din punctul alăturat al expresionismului infrarealist şi vizionar, într-o expresie inovatoare, recuperând limbaje vitale ale marginalităţii."[16]

Călcând pe urme baudelairiene, poetul introduce cititorul într-un spaţiu grotesc aproape, sustras dintr-un realism decadent. Este un cadru contagios, mizer, unde dragostea se desfăşoară doar la nivel carnal, iar omul plenar este cel ce încearcă iadul cu mâna, iadul fiind un punct intermediar în călătoria sa spre paradis.

Sufocat de propria-i identitate, sau mai bine zis, de îndoielile privind propria-i fiinţă, spiritul arghezian se uneşte printr-un act metafizic cu cerul şi pământul, cu care, în al său delir, jonglează. Sunt raiul şi infernul, lumina şi întunericul cei doi poli între care poetul oscilează.

Arghezi îşi revelă înclinaţia modernistă prin tematica din care generează propriile creaţii. Teme existenţiale precum viaţa, moartea, iubirea, divinitatea sunt cadrul modern în care se revarsă întreaga substanţă lirică. Totodată, metafizicul este încă un element modern ce predomină în poezia arghezianã.

În spaţiul simbolic, Arghezi este extrem de prolific; predomină simbolul *morţii* veşnic conectată la temporalitate, simbolul suferinţei, simboluri temporale ş.a., simboluri larg utilizate în noul univers conturat de modernitate. În această perioadă, simbolurile clasice, convenţionale sunt substituite cu simboluri sustrase din mediul decadent creat de noile industrii: <<simbolurile temporale, cele ale ,,morţii" şi ,,degradării" fizice ori spirituale, ale ,,existenţei-decadenţă", ale ,,adversităţilor" ori ,,suferinţei"; puţine şi nu prea semnificative ca noutate a selecţiei se dovedesc, prin opoziţie, simbolurile ,,iubirii", ale ,,idealurilor" ori ,,speranţei".>>

La nivel prozodic, poetul modernist deşiră întreaga gramatică poetică, restructurând-o în propriul stil, atunci când poematizează. Arghezi atinge fraza cu o mână mântuitoare parcă, atribuindu-le cuvintelor semnificaţii şi forme nebănuite: ,,Un alt scriitor român care să electrizeze cuvintele într-un chp atît de ieşit din comun ca Arghezi, să jongleze cu ele, asemenea unui prestidigitator, atăt de inimitabil, şi fără a eşua în verbalism steril, nu există."[17]

Lexicul este îmbogăţit şi totodată inovat şi remodelat în manieră modernă în poezia arghezianã. El naşte cuvinte noi precum *mîndrită* (în loc de *mândră*), *bucurată* (în loc de bucuroasă), *descremenit* (ca termen opus cuvântului *încremenit*), *treiburicele* (cuvânt compus din *trei* şi *burice* ale degetelor cu care creştinul ortodox se închină) negativizând în manieră inedită, agramaticală: *nefemeie* (pentru a exprima calitatea joasă de femeie, fiind opusul femeii adevărate), *nevieţi* (ca termen echivalent *morţii*, aşa cum în limba franceză se întrebuinţează în chip modern în diferite asocieri termenul *non-vie* sau în engleză, termenii *unlife (=a state of being that is not life)* şi *nonlife*), *nefire* (opus cuvântului *fire*, sugerând *necaracteristicul, uncharacteristic* în limba engleză). Prin sincronie, poetul aduce în lirica românească cuvinte de

[15] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, II, Editura Minerva, 1985, p. 15.
[16] *Ibidem*, p. 13.
[17] Dumitru Micu, *Op. cit*., p. 48.

peste zări pentru a înlocui expresii nepoetice. Cuvântul *fire* nu are un antonim în limba română, opusul acestuia putând fi exprimat printr-o expansiune, *ceea nu îi este/nu îi stă în fire*. Pentru exprima idei în chip artistic, Arghezi curbează limbajul, ocolind astfel expresii neadecvate poematizării.

Arghezi prelucrează limbajul și în alte sfere ale sale, infiltrând în poezia sa și regionalisme, arhaisme neîntrebuințate până atunci pe platoul literaturii române. Termenii tabu capătă culoare în lirica sa, așa cum cuvinte din sfere precum cea familiară, prozaică, religioasă îi conturează spațiul poematic. Nimeni până la Arghezi nu făcuse atâta uz de termeni tabu până la el. Nimeni nu ar fi riscat critici și polemici, cum nimeni nu ar fi intuit succesul.

Neologismele își fac loc în creația poetului inovator, ca indice al modernizării și al culturalizării națiunii, un efect voit și așteptat de către acesta.

Negația este o modalitate nouă de expresivitate poetică. Arghezi surprinde prin negarea unor cuvinte non-negabile în limba română, devenind un fel de demiurg cu putere asupra vocabulelor. Spiritul său modern reiese tocmai din originalitatea și curajul său de a uzita, pe lângă lexicul existent, propriul lexic. Tot astfel se poate vorbi de cuvinte sau termeni arghezieni, aceștia ocupând un loc aparte în istoria literaturii române.

La nivel figurativ, poetul se dovedește a fi un șlefuitor de cuvinte, făcându-le să strălucească, în vechimea lor, asemenea unor neologisme prin asocierea cu cuvinte la care nimeni nu se gândise până atunci. Acesta cultivă epitetul, ridicându-i valoarea în poezie prin atribuirile neașteptate: ,,Cînd li se încredințează funcții epitetice, cuvintele argheziene izbesc, desigur, cu atît mai mult: fie prin puterea de concretizare sau diafanizare, fie prin stranietate, prin inedit.”[18]

Metaforica argheziană traduce și ea modernitate prin forța expresivă, prin asocierea insolită de cuvinte, prin complexitate, căci semnificația sa este atât de profundă încât aceasta s-ar revela receptării treptat, prin disecare. Citirea înțelesului din spatele metaforei argheziene s-ar realiza după principiul matrioșcei. Nici personificarea, și nici comparația nu sunt lipsite de poeticitate, ele fiind savurate de cititor.

Lucian Blaga, lumina din poezia secolului al XX-lea, întruchipează un pion ilustru în înrâurirea stihurilor moderne în literatura română. Modernitatea sa s-a născut dintr-o substanță sinestezică, în care filosofia îmbracă poezia, iar poezia grăiește în chip filosofic. Poet și filosof de anvergură, Blaga își reunește întreaga ființă în scris. Neputând scinda diada poezie-filosofie, acesta reușește să genereze o clasă de poezie nouă, poezia filosofică.

Caracterul meditativ, intelectualizarea ca proces aplicat poeziei, congelarea problemelor existențiale în universul poetic blagian derivă din nucleul modern format din îndelungi incursiuni în literatura universală recent modernizată.

Lucian Blaga mântuiește tradiția, urcând-o într-un spațiu superior, edenic aproape, unde aceasta renaște într-o formă articulată de modernitate. Nefiind un supus al imitării de forme și expresii sincrone, poetul se înalță în poezie prin autenticitate: <<Refuzul mimesis-ului, lege de fier a tuturor poeticilor contemporane, fiind caracteristic și creației omului arhaic de pretutindeni, Blaga, prin ,,expresionism”, s-a instalat într-o tradiție autohtonă infinit mai autentică decît cea cultivată de curentele tradiționaliste.>>[19]

Poetul nu cade în exteme, nici nu idolatrizează orașul, nici nu îl exclude. El nu cade în capcana timpului, care a sacrificat atâtea capete pierdute în imitare. Satul nu este un cadru blagian, ci doar un dor plăsmuit în spațiu.

[18] *Ibidem*, p. 25.
[19] *Ibidem*, p. 92.

În spațiul poetic românesc, Blaga este cel care dă naștere metaforei revelatorii, distingând-o de metafora plasticizantă. Dacă aceasta din urmă funcționează ca un decodor, redând clar semnificația din spatele asocierii, metafora revelatorie sporește semnificația poetică a ideii ascunse în spatele vocabulei, o reproduce, o înmulțește, din ea divergând spre receptare tot mai multe înțelesuri.

Blaga reactualizează tradiția, recuperând mituri pe care le conturează în stil modern, autentic. ,,Blaga recuperează o poezie ante-creștină, htonică și cosmologică, mistic estetizată în forme de simulacru bizantinist."[20] Volumul *Paşii Profetului* găzduiește mitul zeului Pan, acesta fiind reperabil la debutul și finele volumului, marcând, prin dispunere, nașterea și moartea mitului într-o epocă mașinizată.

Simbolurile creștine sunt reiterate și ele, sființind prin frecvență poezia blagiană. Simbolurile renașterii, ale destinului, ale timpului, își fac loc în spațiul său poematic. Blaga își codează opera cu ajutorul simbolurilor.

Un simbol ce abundă în poezia modernă este simbolul *ceasului* al cărui ticăit cronometrează traseul vieții spre moarte. Ceasul indică la Blaga mișcarea oscilatorie a ființei între cele două dimensiuni existențiale.

La celălalt pol, sunt simbolurile *idealului,* ale *speranței,* simboluri pe care Blaga le utilizează în plăsmuirea luminii, în starea ei concretă ori abstractă. Majoritatea simbolurilor uzitate de poet, dar și de contemporanii săi sunt neconvenționale. Și Blaga își conturează repertoriul simbolic în linia obscurului, dar nu și-l definește după acest principiu.

La nivel lingvistic, poetul își demonstrează afilierea modernistă prin reintroducerea unor forme poetice vechi, forme reiterate tot mai frecvent după cel de-al doilea război mondial, acestea bazându-se pe paralelismul și refrenul născute și cultivate în perioada romantică. Blaga conferă paralelismului o valoare inovatoare, potențându-l prin folosirea sa ca ,,formă de reliefare a metaforei ori a simbolului central".[21]

Poetul devine un practicant frecvent al anadiplozei moderniste, aceasta regăsindu-se cu preponderență în volumul *Poemele luminii*, exponenții acesteia fiind mai mereu metafore ale *luminii* ori simboluri blagiene.

Blaga ignoră, în genere, principiile de versificație tradițională. Verslibrismul este identificabil în structura poeziei sale, fiind întărit de structuri cu caracter intonațional interogativ.

Poetul devine și el un rob al abstractului alături de alți poeți interbelici, prelucrând expresia, ambiguizând-o, și în cele din urmă, abstractizând-o:

,,A fost destul de răspîndită în poezia interbelică o tendință către abstractizarea expresiei, tendință care s-a manifestat prin utilizarea a numeroase procedee sintactice (discontinuitate și dislocare mergînd pînă la aparenta independență a unităților sintactice), lexicale (abuzul de neologisme rare și valorificarea zonei abstracte a limbajului) sau stilistice."[22]

Blaga este unul dintre moderniștii cei mai vii ai literaturii moderne, înnobilând poezia cu inovație și autenticitate și iluminând limbajul poetic cu metafore revelatorii.

Ion Barbu se ridică pe tărâmul poeziei românești ca un vulcan. ,,Lava" sa izbucnește dintr-un modernism bine calculat și contextualizat. Deși nu empatizează de la început cu atitudinea modernistă, poetul se simte atras de înnoirile prozodice, condimentându-și și el poezia cu inovații formale și expresive.

[20] Marian Victor Buciu, *Op. cit* , p. 19.
[21] Mihaela Mancaș, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Editura Științifică, București, 1991, p. 87
[22] *Ibidem*, p. 170.

Matematician ca structură și poet ca animozitate sufletească, Barbu poetizează în chip unic în literatura română. Imprimând rațiune și suflet în poezie, matematică și simțire, poetul concepe un limbaj nou, introducând vocabule nemaiîntâlnite până atunci pe tărâmul poeziei.

Asocierile insolite, neașteptate rezultă dintr-o aglutinare de termeni din sfere diametral opuse. Trăirile sunt matematic zidite în poezie, fiind coborâte din spațiul idealului în spațiul realului.

Spiritul barbian se manifestă în poezie ca o față a absolutului. Poetul absolutizează lucruri culese din teluric și le plasează în propria-i creație, calculându-le geometric poziția față de celelalte elemente ivite în lirism:

,,Prin intermediul expresiei lirice, poetul tinde spre sfera absolutului, aflată într-o lume a esenţelor atemporale, spre nelimitare spaţială şi temporală, aşadar într-o lume foarte apropiată de aceea a geometriei. Poetul caută în detaliile mai mult sau mai puţin prozaice ale realului frumosul pur ("adâncul acestei calme creste"), un frumos care este răsfrânt în universul său lăuntric, astfel încât reflectarea se preschimbă în refracţie, în transfigurare, *mimesisul* se transformă în *aisthesis*."[23]

Prin complexitatea operei sale, Ion Barbu se înfățișează criticii ca un poet plurivalent, creând în toate fețele modernismului și nu numai: ,,Neoromantismul barbian e modernism și chiar avangardism. Prin grotesc și ilar, prin pitorescul mizeriei și al decrepitudinii, vag asemănător cu cel etalat de Klabund, el are tangențe cu expresionismul. Straniul, insolitul, oniricul îl apropie de suprarealism. Există și o notă urmuziană în el […] care anticipează literatura absurdului."[24]

Întocmai ca și Arghezi, Barbu regenerează limbajul poetic, îl înalță spre noutate și creativitate, cuprinzându-l astfel în mersul evolutiv al culturii și literaturii de la acea vreme.

Poetul prelucrează cuvântul înainte de a-l seta să funcționeze poetic. Îi redă semnificațiile vechi, face adăugiri de sens, extinzând sfera cuvântului, ori îi alege semnificații noi. De pildă, acesta folosește termenul ,,investire" în loc de ,,îmbrăcare", înțelesul său putând fi găsit printr-o decodare metaforică. Totodată, la nivel sincronic, se poate trasa o rută a cuvântului, dinspre nucleul european spre poetica barbiană. În limba spaniolă, spre exemplu, ,,vestir" înseamnă ,,a (se) îmbrăca".

Un alt termen ce surprinde în contextul poeziei lui Barbu este ,,alterat" ca echivalent pentru ,,înstrăinat", un termen a cărui semnificație poate fi penetrată tot printr-un process de decodare, întrucât ea poate fi descifrată doar la un nivel superior, simbolic.

Pe tărâmul poeziei sale, Barbu își creează propriul sistem de sufixare și prefixare. Un exemplu în acest sens ar fi folosirea vocabulei ,,înzeuat" în loc de ,,înzeit" sau ,,zeificat". Acesta face modificări și la nivel de stil, modificând astfel compoziția lexicului. El substituie cuvântul ,,strîmbe" cu ,,stîngace", cuvântul ,,văzut" cu ,,vădit", iar ,,minute" cu ,,minutare".

Barbu își ia libertatea de a altera cuvintele, performând în interiorul lor. Acesta face modificări în interiorul unei clase gramaticale, făcând permutări între părțile acesteia, fie ele și de același fel. În cadrul substantivului, poetul inițiază transformări, conferind o importanță crescândă substantivelor comune și lipsind substantivele proprii de unicitatea lor. ,,Bitsh" ca nume dat unui patruped provine tocmai de la categoria de animale din care acesta face parte, categorie al cărei nume provine din limba engleză (bitch=cățea). Cuvântul ,,bostonian", reprezentând un locuitor din Boston, este scris cu majusculă la început, respectiv ,,Bostonian", preluând modelul englezesc de scriere a naționalităților. Majuscularizarea cuvintelor este întâlnită frecvent la Barbu: ,,Carte", ,,Trup", ,,Euritmie", ,,Gîndire", ,,Dumitale", ,,Rău", ,,Bun", ,,Luna",

[23] Iulian Boldea, *Op. cit.* p. 61.
[24] Dumitru Micu, *Op. cit.*, p. 104.

„Negru”, „Pod”, „Spirit”, „Dreptei Simple” ș.a. Reversul acestui proces este transformarea unui substantiv propriu, ce desemnează un loc, într-un substantiv comun („sund” în loc de „Sund”).

Toponimele sunt prelucrate și în alt chip. Acestea capătă valențe de plural, așa cum se întâmplă cu Islanda, care devine „Islande”, India, care se preface în „Indii” sau Atlantic, care devine numărabil, apărând în poezia barbiană ca „Atlantice”. La genitiv, Turcia devine, „Turchiei” , și nu „Turciei”, după modelul din limba turcă: Türkiye.

Poetul se autointitulează stăpân al cuvintelor ce poposesc pe ținutul poetic barbian. Le scoate din matricea lor, le alterează forma și le scoate în fața receptării ca produse noi create în stil modern.

Plăsmuind în literatura română un soi de „poezie matematică”, o combinație unică a celor două pasiuni barbiene, poetul dispune de termeni științifici, pe care nu ezită să-i introducă în poezia sa. El este primul și singurul poet care practică atât de prolific amestecul de limbaj științific cu limbaj poetic. Limbajul matematic se alătură neașteptat lirismului, culminând cu un rezultat fabulos-autenticitate și unicitate. Termenii științifici des întâlniți în lirica barbiană sunt: „nadir”, „triunghi”, „pătrat”, „con”, „heptagon”, „eter”, „dimensiune”, „dreaptă”, „vertical”, „pendul”, „curbură”, „extreme”, „conjugă”, „gasteropod”, „dioptrie” etc.

Ion Barbu nu este numai un șlefuitor de cuvinte în propria poezie, ci și un făuritor de cuvinte. Acesta creează termeni, pe care și-i închipuie reali în dimensiunile propriului lirism, termeni ce, prin sonoritate, par reali și pentru lector: „Uvedenrode”, „El Gahel”, „Geraldine”.

Barbu este și el un practicant fidel al neologismelor, de regulă, neologisme mai puțin cunoscute sau folosite, pe care le plasează în asocieri cu totul neașteptate. Câteva dintre acestea sunt: „Euritmie”, „Histerie”, „neverosimil”, „apter”, „a pontifica” etc.

În lumina barbiană, limbajul se preschimbă, se înnoiește, renaște. Creatorul lui feminizează termeni ce nu pot fi feminizați („Atlanticei” în loc de „Atlanticului” în forma sa genitivală), facem conversii gramaticale nemaiîntâlnite până la el, transformând adjectivele și adverbele în substantive. „Rău”, „Bun”, „Tîrziu”, „Înalt” devin substantive: „La mijloc de Rău și Bun”, „Prin Tîrziu și Înalt”.

O figură sintactică modernă pe care poetul o inserează în lirica sa este hypallagonul, o figură ambiguuă, creând confuzie în descifrarea determinantului: „bucuria cetății înviată”.

Barbu își ermetizează poezia, provocând lectorul la exerciții de comprehensiune, la procese de decodare repetate până la culegerea adevărului zidit în slove. Este o poezie intelectualizată, dar nu prinsă în ghearele incomprehensibilului. Caracterul esteticii sale este unic în literatura română. George Călinescu îi definește lirica ermetică într-o manieră complexă, înglobând toate dedesubturile poeticii barbiene: „pitagorismul poetic, sublimarea obiectului pînă unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondențe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, inițierea în această ordine lăuntrică prin imagini esențiale și practice muzicale.”[25]

Ion Barbu este, fără doar și poate, un poet modern, fiind primul și cel mai prolific poet pe linia ermetizării limbajului poetic.

Alexandru Philippide (1900-1979) continuă lanțul poeziilor moderne din prima jumătate a secolului XX, fără a se declara modernist. Teoreticianul Philippide respinge modernitatea, considerând-o un proces mimetic, lipsit de strălucire.

Debutând într-o revistă de structură tradițională, respectiv *Viața românească*, poetul are o apetență evidentă pentru tradiție, pe care o probează în cadrul propriei poematizări.

[25] George Călinescu, *Op. cit.*, p. 892.

Philippide nu empatiza cu principiile moderniste care asediau perioada contemporană lui, cel puțin nu întru totul. Deși sprijinea caracterul evolutiv al culturii și, implicit, al limbii, acesta nu ezita să-și exprime punctul de vedere asupra modernizării prin agramaticalitate. În opinia acestuia, greșeala gramaticală e cel mai mare inamic al poeticii. Limba și cultura pot evolua și în contextul scrisului frumos, fără structuri artificiale împrumutate și neadaptate la natura limbii românești. Philippide teoretiza principii ale modernității asumate de un popor pregătit gradual să le accepte și să și le însușească. El susținea ideea conform căreia ,,cultivarea limbii înseamnă pe de o parte păstrarea firii ei profunde și pe de altă parte asigurarea dezvoltării ei pe calea înnoirii necesare, orice înnoire de care nu este absolută nevoie fiind stricătoare." El nu era nici un opozant al modernismului, nici un susținător ori practicant al acestui curent. Nici nu se opunea dezvoltării limbii prin intermediul limbajului poetic, nici nu-și dorea să-i întrerupă cursul: ,,Dezvoltarea limbii nu trebuie grăbită în mod artificial și nici nu trebuie împiedicată în chip silnic."[26]

Poetul ieșean, fiu de lingvist, nu pleda pentru distrugerea mătcii limbii, ci pentru pavoazarea ei, pentru stilizarea ei în raport cu vremurile literare.

Interpretat ca simbolist, clasicist, romantic, ori modern, Philippide devine pentru critică un spirit amplectiv, înglobând în sine toate organele literare ce bătuseră sau încă mai băteau la acea vreme.

Pentru poet, modernismul nu se naște izolat, răsărind din nimic, ci se înalță din cenușă, din tradiția veche, cea mai veche din literatura română: ,,poetul era pentru un clasicism al substanțelor eterne, pentru acea poezie care în forme înnoite zboară mereu în jurul fundamentelor."[27]

Alexandru Philippide se apropie de modernism în primul rând prin tematica vremii, omul și lucrurile adiacente lui. Conștiința omului prins între idealismul trecutului și realitatea dezolantă a prezentului apare pe tot parcursul liricii lui Philippide, culminând cu trăiri apocaliptice. Poetul se percepe pe sine distinct de sufletul său, pe care îl înlătură, apoi îl cheamă, contruindu-și și deconstruindu-și astfel existențialitatea.

Spiritul philipid se declară antimodernist, caracterizându-și propriile scrieri în acest stil. Culege teme, viziuni, mituri din vremuri de mult apuse, pe care le așază într-un cadru nou. Este tocmai această tehnică cea care îl plasează printre moderniști: ,,Întoarcerea la tonalități, viziuni, procedee ale altor timpuri poate fi, și este, un mod al înnoirii artistice, deci o formă de <<modernism>>.[28]

Simbolurile pavoazează în chip modern lirismul poetului ieșean. Sunt frevente simbolurile mitologice pe care acesta le culege din legende și mitologii antice. Apare des simbolul morții, fiind proiectat chiar și în lucruri și trăiri neașteptate. Nu lipsesc nici avatarurile morții, somnul și visul, acestea prelungind ori substituind absența, pustia sub zodia căreia se află poezia philippidiană.

Philippide angrenează în poezia sa simboluri ,,oximoronice". Simboluri negre, macabre, funebre se întâlnesc pe tărâmul său poematic cu simboluri ale purității, ale idealului, ale speranței.

Metafora ,,universului curent" îmbrățișează lirica poetului, așa cum se întâmplă la mai toți interbelicii. Ea pătrunde în limbajul poetic, dând naștere unui modernism vizibil, palpabil. Într-o lume a abstractului, și metafora se contaminează, modelându-și expresia după acest concept.

[26] Gheorghe Bulgăr, *Op. cit.* 1984, p. 221 apud Limba română, 1960, nr. 3, p. 25-26.
[27] George Călinescu, *Op. cit.*, p. 836.
[28] Dumitru Micu, *Op. cit.*, p. 131.

Metafora ,,definiție" sau ,,parafrază", întâlnite frecvent la Ion Barbu și Ion Minulescu apare și la Philippide, în descrierile noii lumi.

Limbajul poetic interbelic impresionează prin asocierile dintre elementele concrete și cele abstracte, asocieri de altfel inedite pentru secolul gazdă. Lumea inanimată își face loc prin lumea animată, materialul se îmbină cu senzorialul, dând naștere la sinestezii dintre cele mai neașteptate. ,,Al. Philippide nu se limitează la uzul figurativ al transpozițiilor sinestezice, ci creează chiar contexte <<explicative>> ale percepției realităților prin prisma confuziilor și corespondențelor senzoriale."[29]

Philippide se înscrie și el în linia creatorilor de poezie modernă prin înoirile la nivel de tematică, limbaj, viziune, surprinzând prin autenticitate și stil.

Bibliografie:

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității ,,Petru Maior", Târgu-Mureș.

Buciu, Marian Victor, *Panorama literaturii române în secolul XX*, I, *Poezia*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2003.

Bulgăr, Gheorghe, *Scriitori români despre limbă și stil*, Ed. Albatros, București.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982.

Crainic, Nichifor, *Spiritualitate*, în *Gândirea*, an VIII, nr. 8-9, 1928, reprodus în *Orientări culturale româneşti în perioada interbelică*, Ileana Ghemeş, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2010.

Gheorghiță, Gheorghe, *Sburătorul*, Ed. Minerva, București, 1976.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Litera, Chișinău, 1998.

Maiorescu, Titu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*, în *Opere*, Editura Minerva, 1978.

Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Editura Științifică, București, 1991.

Micu, Dumitru, *Modernismul românesc*, I, Editura Minerva, București, 1984.

Micu, Dumitru, *Modernismul românesc*, II, Editura Minerva, București, 1985.

[29] Mancaș Mihaela, *Op. cit.*, p. 246.

THE RECEPTION OF LITERARY IMPRESSIONISM IN ENGLAND

Mădălina Dumitra Pantea
Assist. PhD, University of Oradea

Abstract: Literary impressionism has not acquired the status of current in its time and even in modern time. For proper reasons this paper tries to offer a wider picture on this moment to restructure the principle of representation. It has thus open field to answer the question whether there are arguments in favor of a correlation between Impressionism closer to painting, with its own statute, and Impressionism in the English literature which is considered quite imprecise. Of those studied so far, I can say that literary impressionism does not have a clear status in literature, literary criticism had and has this in view, but in a rather confused way.

Keywords: impressionism, creativity, writers, art, painting

Termenul de impresionism literar a apărut mai întâi sub formă de critică într-un articol despre Alphonse Daudet publicat de Ferdinand Brunetière în 1879, şi, aşa cum apărea sub denumirea de impresionism artistic cinci ani mai devreme, termenul nu a fost conceput pentru a flata. În ciuda acestor începuturi nefaste, utilitatea acestuia a fost rapid recunoscută. "Şcoala impresionistă este puternică," scria Thomas Hardy în decembrie 1886, "Este chiar mai sugestivă în ceea ce privește literatura decât în artă"(Hardy: 191). Hardy a fost atras de ideea că ceea îți amintești despre un anumit moment este ceea ce ar trebui să îți rămână în minte cu adevărat, o subiectivitate care l-a ajutat în negocieri creative, istorice cu realismul şi a dus la scrierea romanului *Jude the Obscure* în 1895 făcând un simplu efort de a da formă şi coerenţă la o serie de impresii personale (Hardy: 191).

Versiunea de impresionism care a devenit din ce în ce mai populară în scrierile în limba engleză de dinainte de Primul Război Mondial a fost un hibrid a mai multor tulpini, iar aici îi includem pe Whistler, pictura impresionistă franceză, în special Monet si Degas, Walter Pater şi relativismul lui. Au fost, de asemenea, semnificative experimentele lui Paul Verlaine care au oferit o artă plină de reticenţă care „sugerează" şi „dă impresii", „evitând subtil sublinierea vreunui efect precis de linii sau de culoare" (Matz: 47). Jesse Matz vorbește de o contopire a artei cu literatura sugerând un climat de criză mimetică. El ne furnizează exemple memorabile la Whistler, care a aplicat termeni muzicali picturilor sale.

La începutul secolului XX, diferenţele dintre diferitele forme ale artei deveneau din ce în ce mai imprecise. O sinestezie creativă se distingea de lupta realismului de a se defini, luptându-se cu jurnalismul şi sociologia. Prin această sinestezie literară se combinau mai multe forme culturale, şi anume, muzica, pictura şi filosofia. Un amestec de Pater, Whistler şi Monet semnala un angajament conştient față de artă, şi față de un spirit modern. Matz salută „puterea pozitivă" a impresionismului şi încearcă să-l definească aducând împreună psihologia empirică şi estetismul, confuzând diferenţa dintre gânduri şi sentimente, şi ştergând „linia dintre apariţiile superficiale şi cunoştinţele profunde" (Matz: 17). Luând în considerare pictura impresionistă absorbită în vocabularul cultural de masă al secolului XXI, este uşor să trecem cu vederea potenţialul radical pe care l-a oferit cu o sută de ani mai devreme.

4.1.1. Subiectivismul lui Walter Pater

Influenţa pe care Walter Pater a avut-o asupra scrierilor impresioniste ulterioare provine mai puțin din critica de artă pe care a efectuat-o şi mai mult din părerile cu privire la conştiință, în special cele exprimate în concluzia studiului *Renaşterea* (Pater: 190-191) publicat în 1873. Îngrozit de excesele de estetism şi *carpe diem* pe care le critica, Pater elimină aceste pagini cu concluzii din cea de a doua ediţie a studiului publicată în 1877 (Matz: 53-57), aceasta servindu-i doar pentru a mări potențialul lor transgresiv. Reeditându-le în ediția din 1888, Pater a vizat un efect mai puternic deoarece putea fi citit acum în contextul subiectivismului artei impresioniste.

Studiul lui Pater încuraja scepticismul ca fapt, şi interoga pseudo-obiectivitatea istoricilor. Totodată oferea o lume de „impresii instabile, tremurânde, inconsistente, care ard şi se sting odată cu conştientizarea lor". (Pater: 194) Conform formulării subiective a lui Pater, „în centrul acestei lumi stă propria noastră desfăşurare perpetuă şi stranie". Experienţa a devenit „redusă la un grup de impresii[. . .] înconjurate de zidul gros al personalității pe care putem doar să presupunem că ar putea lipsi". Viața ca „un infinit de impresii divizibile", fiecare „având un singur moment care trece, în timp ce noi încercăm să-l înţelegem şi îl experimentăm ca pe un „potop de obiecte externe" care amenință să copleşească dar se transformă rapid, prin „reflecție" întrun „grup de impresii. . . în mintea observatorului" (Pater: 194) dovedit a fi un seducător nu în ultimul rând deoarece reprezintă un motiv filozofic apărat pentru poziţionarea eu-lui în centrul vieții. Această opinie oferea mijlocul de susţinere a identității individuale în faţa indiferenţei lumii metropolitane, precum şi de semnalizare a importanţei cruciale a artei în perceperea lumii exterioare. „Reflectarea", procesul prin care stimulii externi au fost interpretați şi recreați de artă vizau fuziunea „materiei şi a formei" odată cu afirmaţia celebră: "Toată arta aspiră constant spre condiția muzicii." (Pater: 195)

Matz subliniază inexactităţiile frecvente şi citatele din studiul lui Pater şi observă faptul că „stilul" citat de atâtea ori nu se referă la stilul consumat pe care îl evocă, se limitează doar la citate despre stil, toate traduse din surse germane sau franceze. (Matz: 58) Cu toate acestea, cei mai puţin restrictivi din punct de vedere al îndrăznelii sau cei inspirați să respingă precizia empirică au găsit opiniile lui Pater liberatoare, subliniind subiectivitatea individului ca fiind baza artei și a criticii din acea perioadă.

Modelul personalității discutat de Pater se adresa conflictului dintre individ şi mediu în moduri care anticipează, în unele privinţe, viitoare formulări sociologice. Pentru Pater şi adepţii lui entuziaști, fiecare sentiment însemna „impresia individului în propria izolare", cu „fiecare păstrând în minte, ca pe un prizonier solitar, un vis despre propria lume ". Fluxul neîncetat de impresii se desfășura odată cu fluxul timpului, un flux în care "impresiile, imaginile, senzațiile erau infinit divizibile. . . un gând tremurat reformându-se constant" (Pater: 196). În faţa acestor impresii analiza dispare, şi numai personalitatea individuală rămâne. De accea trebuie să fim întro continuă „curtare" de noi impresii mai degrabă decât „să cedăm întro ușoară ortodoxie" sau să ne angajăm în speculaţii filozofice inutil „abstracte" sau „convenţionale". „Nu vom avea timp pentru a face teorii despre lucrurile pe care le vedem şi le atingem", susţine Pater, preferând ritmurile hipnotice ale prozei sale analizei continue a consideraţiilor descrise de el. (Pater: 196)

Aceste idei, cristalizate în paginile finale ale *Renaşterii*, au influențat scriitorii din Anglia în mai multe moduri. În primul rând, prin respingerea „teoriei" şi „ortodoxiei" au desprins argumentele contemporane despre impresionism cu rădăcini în Hume şi Berkeley, şi le-a oferit prospeţime şi atracție contemporană. Pater a căutat să sintetizeze „două tulpini în filozofie care

păreau atât de inconsecvente în secolul al XIX-lea: Idealismul german şi Empirismul britanic" (Pater: 197) dar puțini dintre cei care l-au urmat s-au regăsit în una dintre cele două. Citindu-l pe Pater, scriitori precum Symons au fost dornici de a aplica impresionismul vieții urbane, mai degrabă decât să facă anchete filozofice, mai ales în cazul în care ar putea fi folosit pentru a promova o perspectivă modernă. Eseurile critice ale lui Wilde au apărut la timp pentru a oferi o altă scurtătură, de vreme ce verbalitatea plină de umor a lui Pater nu a mai fost preferată după Al Doilea Război Mondial.

Ideile lui Pater au încurajat scriitori să se concentreze pe intensitatea senzațiilor de scurtă durată mai degrabă decât pe evocări sau analize prelungite. Afecţiunea pentru poezia lirică şi povestirile scurte în timpul anilor 1890 poate fi cu greu atribuită doar lui Pater, dar o „plăcere de moment" a fost, fără îndoială, parte a unei preocupări mai largi în privința posibilităţilor impresionismului. Scrierile lui Pater au situat conştiința individuală în centrul percepţiei, detaşând-o de circumstanţele sociale sau politice, deşi cu siguranţă nu aceasta a fost intenţia lui, licenţiind o specie de egoism care a înflorit în anii următori. Impactul *Renașterii* a fost întărit de *Marius the Epicurean* (1885), al cărui subtitlu, *His Sensations and Ideas* a încurajat o fascinație în ceea ce privește lucrările despre percepţia individuală, sau, mai puţin caritabil, o preocupare a sinelui. (Matz: 57). Scrierile lui Pater și-au încurajat adepţii să insiste pe propriile răspunsuri cu privire la stimulii externi, determinând o varietate deosebit de preţioasă a căutării interioare atrăgând atât critică cât şi parodiere. În povestirea lui James, *The Author of Beltraffio* (1884), Mark Ambient, din anumite puncte de vedere copia lui Pater, este un colecţionar avid de impresii, o trăsătură care duce la „ancheta malignă" care servește ca epigraf al acestui capitol.(James: 10) Într-adevăr, deşi el susține că „cea mai importantă inspirație este inspiraţia de moment", James a rezistat influenţelor lui Pater de-a lungul carierei sale, de vreme ce estetica sa prezenta ceea ce Matz numea „o problemă complexă și cu multiple faţete" care a oferit tentații duble în vederea detaşării dar totuși supravegherii voaiarismului sau a desfrâului auto-indulgent". (Matz: 78)

În cele din urmă, subliniind că la baza criticii stă „cunoaşterea propriei impresii aşa cum este ea", mai degrabă decât „a vedea obiectul aşa cum este el", Pater a încurajat folosirea acestui „obiect", fie că este vorba de un tablou, o poezie, sau chiar un oraș, ca puncte de pornire pentru o reverie. Faptele veneau pe plan secundar, chiar irelevant. *Renașterea* susținea că „Fiecare artă, având un farmec sensual ciudat și de necomunicat, are propriul mod special de a stimula imaginația, propriile responsabilităţi în ceea ce privește materialul de lucru." (Pater: 197) Scopul criticului era de a „defini aceste limitări" și de a ajuta la identificarea caracteristicilor unei opere de artă, „farmecul pictorial", de exemplu, sau „calitatea poetică". (Pater: 190) Această terminologie și practică au fost parcă o chemare la scrieri impresioniste în Anglia în perioada respectivă. Insistenţa lui Pater asupra faptului că anumite calități ale unui obiect de artă ar fi necomunicabile a încurajat scriitori să creadă în superioritatea percepţiei lor prin recunoaşterea acestor atribute și încercarea transmiterii lor celor care sunt mai puțin luminați la minte. Un exemplu în acest sens ar fi abordarea lui Oscar Wilde care l-a văzut ca pe un pas spre perfecţiune, dar scriitori mai puţin plini de umor, i-au urmat îndeaproape în exaltarea frumuseții, şi, mai important, abilitatea lor de a recunoaşte şi a judeca în beneficiul altora.(Zeitlin: 199-200) Eseurile de călătorie cereau, în special, o persoană a cărui judecată și experiență să fie impecabile pentru a putea transmite atît esența locului vizitat cât și a scoate în evidență reacţiile faţă de acest loc.

Pater a fost de departe singurul intelectual care să susţină un răspuns relativ în faţa lumii. După cum a arătat Stephen Kern (Kern: 25), activitatea de Nietzsche, William James, Albert Einstein şi Henri Bergson s-ar putea dovedi toate influente la sfârşitul secolului al XIX-lea şi

începutul secolului XX. Într-adevăr, deşi au existat diferenţe semnificative între gândirea lui Bergson şi cea a lui Pater, scrierile celor doi au trasat eficient evoluția impresionismului artistic în Marea Britanie. Ambii au subliniat importanţa intuiţiei, „un fel de simpatie intelectuală, prin care cineva se plasează în cadrul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce este unic în el" şi au stability distincții între cunoștințele „relative" și cele „absolute". În mod similar, fiecare a fost sceptic vis-à-vis explicaţiile raţionaliste, materialiste ale existenţei, pentru că, aşa cum Bergson a remarcat „intelectul este caracterizat de o incapacitate naturală de a înţelege viaţa. (Bergson: 174)

Comentarii de acest gen cu siguranţă ar fi uimit mulți realişti victorieni a căror ficţiune s-a bazat pe cauzalitate şi responsabilităţi social-politice. Adoptarea unei concepții Pater-iene sau una Bergson-ianã ducea la scutirea scriitorilor de a mai explica sau analiza de aproape mediul lor de zi cu zi, din moment ce conta doar răspunsul personal la acesta. Imaginea lui Bergson despre sine însemna „un flux continuu, o succesiune de stări, fiecare din acestea anunțând ce urma și care conţinea ceea ce o precedea", este sugestiv Pater-ianã, reamintind de *Renașterea* „perpetuă a sinelui". (Kern: 25) Efectul însemna să reafirme importanţa subiectivităţii apolitice ceea ce ne duce cu gândul la mistere mai degrabă decât la explicaţii.

După cum sugerează această consideraţie prescurtată a gândirii radicale, o faptă, verificabilul şi obiectivul au fost deseori contestate şi considerate categorii de neîncredere ale culturii sfârșitului de secol. Sub auspiciile lui Pater şi a celor care l-au urmat, neîncrederea explicită a obiectivității a devenit un aspect din ce în ce mai important al reprezentării din ultima perioadă a Victorianismului și a mediului urban.

Bibliografie

1. Bergson, Henri – *Creative Evolution*, translated by A. Mitchell, Macmillan, London, 1960
2. James, Henry – *The Author of Beltraffio*, Ed. Dodo Press, București, 2007
3. Hardy, Thomas – *The Life and Works of Thomas Hardy*, Macmillan, London, 1984
4. Kern, Stephen – *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1983
5. Matz, Jesse – *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
6. Pater, Walter – *Renașterea,* Ed. Univers, București, 1982, p. 190-198
7. Zeitlin, John – *Hazlitt on English Literature*, Oxford University Press, New York, 1913

INNER FANTASTIC CATEGORY ORIGINATED IN FOLKLORE

Teodora Elena Weinberger
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract : As Ion Biberi says, inner fantastic category usually starts from „a conscience's attitude in the presence of a given situation", and depending on this psychological attitude we can distinguish a frightful fantastic or a metaphysical one. This study intends to compare the fantastic types in two short stories written by Cezar Petrescu and Mircea Eliade, identifying in the same time mutual and different elements of vision and expression. From the beginning we notice a link between these works, this link being ghost stories which evidently appoint a frightful fantastic originated in folklore.
In order to outline all the characteristic features we are going to analyse the fantastic atmosphere in both stories with its mutual symbols such as: the night, the candles, the mosquitos, the eyes from the painting, all these symbols causing the fear into the main characters, fear which will harmonize with an irresistible attraction for Mircea Eliade's hero.
After the comparative analyse it results the way in which frightful fantastic combines with comic or ironical reality in Cezar Petrescu's story, differing from Mircea Eliade's technique in Miss Christina, where the feeling of unreal will turn itself into a revelation one, unifying frightful fantastic with metaphysical fantastic.

Keywords: attitude, atmosphere, frightful fantastic, symbols, revelation

Deoarece conceptul de fantastic este în strânsă legătură cu imaginația, fantezia, el poate desemna "atitudinea unei conştiințe în fața unei situații date"[1] . Tocmai prin această atitudine, fantasticul s-a diferențiat în terifiant sau metafizic, cel metafizic fiind numit de către Ion Biberi "forma cea mai înaltă" a fantasticului interior, " transfigurarea realului prin mit şi simbol"[2].

Ceea ce uneşte nuvelele *Aranca, ştima lacurilor* de Cezar Petrescu şi *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade, este fantasticul terifiant întemeiat pe prezența fantomei-ştimă în prima şi a strigoiului-vampir în cea de-a doua. Există elemente comune de viziune şi expresie, dar şi diferențieri în cazul celor două creații.

Aranca, ştima lacurilor a fost publicată în 1929 în volumul cu acelaşi nume, cuprinzând trei nuvele încadrate în seria "fantasticului interior", segment literar prezent în opera lui Cezar Petrescu, caracterizată atât prin maniera balzaciană a descrierilor, cât şi prin sondarea profund psihologică a eroilor săi. Prin urmare, realul şi fantasticul se îmbină în opera lui Cezar Petrescu, ca în nuvela sus-menționată, tehnica literară realistă fiind indispensabilă creării celei fantastice, aşa cum precizează Roger Caillois : "Fantasticul presupune trăinicia lumii reale, dar numai pentru a o distruge şi mai mult."[3].

[1] Ion Biberi, *Fantasticul, atitudine mentală* în *Eseuri literare, filosofice şi artistice*, Editura Cartea Românească, 1982, p.216.
[2] ibidem, p.231.
[3] Roger Caillois, *De la basm la povestirea ştiințifico-fantastică* în *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, 1970, p.16.

Nuvela *Domnişoara Christina* apare în 1936, incursiunea eliadescă în tenebrele "fantasticului interior" având parte imediat de o caustică critică din partea lui George Călinescu, datorită efectului terifiant al poveştii, dar şi din cauza unor imixtiuni livreşti, judecate drept imitaţie literară: "Au produs consternare în presa literară naraţiunea fantastică *Domnişoara Christina* (…) Ceea ce-i lipseşte lui Mircea Eliade e talentul literar, credibilitatea onirică, inefabilul linguistic."[4] În realitate, livrescul are drept scop o anticipare a intertextualităţii postmoderne, în intenţia lui Eliade de a da un alt sens iubirii imposibile dintre două fiinţe aparţinând unor ordini ontologice diferite –din *Luceafărul*, prin interferenţa elementelor din *Strigoii*.

Efectul de fantastic din creaţiile lui Cezar Petrescu şi Mircea Eliade porneşte de la "o insecuritate lăuntrică, o inaderenţă dintre om şi univers, o discrepanţă între eu şi lume, care conduce la perplexitate şi spaimă."[5] Aceste sentimente de insecuritate se strecoară în ambele nuvele prin intermediul **poveştilor cu strigoi**, spuse de personajele ce ţin companie eroilor principali, avocatul Silvestru Hotăran în *Aranca, stima lacurilor*, respectiv arheologul Nazarie în *Domnişoara Christina.*

Încă de la început, domnişoara Christina ne apare ca o reprezentare eliadescă a fiinţei duale a Luceafărului eminescian, care, conform mitologiilor greacă şi românească, are o faţă întoarsă spre cer – Hyperion, şi una întoarsă spre pământ, spre viaţă şi iubire.[6] Christina, tânăra moşiereasă ucisă de ţărani în timpul răscoalei de la 1907, prezintă, prin condiţia de **strigoi** datorată uciderii misterioase şi dispariţiei cadavrului, aceeaşi oscilaţie între cer şi pământ, strigoii fiind "suflete neliniştite care revin pe pământ".[7]

Similar, Aranca, fiica contelui maghiar Andor Kemeny, dispare misterios şi posibil în mod violent, în urma evenimentelor revoluţionare antimaghiare din 1918, pentru ca apoi să apară noaptea în chip de fantomă. Dispariţia ei fiind pe lacul de pe domeniile Kemeny, fantoma este asociată cu **ştima** apei, "spirit feminin al apelor în mitologia populară românească, care în fiecare noapte cere sacrificii umane"[8]

O replică masculină a Cătălinei din *Luceafărul* este pictorul Egor, înzestrat cu însuşiri transcendentale datorită creaţiei. În *Aranca, ştima lacurilor*, eroul ce trăieşte fantasticul este, la rândul său, plasat în sfera artisticului, cercetător de manuscrise rare, atras de biblioteca contelui Kemeny, aşa cum eroul eliadesc din *Secretul doctorului Honigberger* este atras de misterul cuprins în biblioteca lui Zerlendi.

Declanşatoarea atracţiei dintre Egor şi Christina este tot *privirea*, ca în *Luceafărul*: *"Se trudea să-şi dea seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie şi oboseală, în faţa acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârşita ei singurătate."* Privirea reflectată dintr-un tablou joacă acelaşi rol de revelaţie a esenţelor şi de producere a vrăjii ca şi oglinda în care Luceafărul se reflecta *"de suflet să se prindă",* fiind "instrumentul unei revelaţii"[9]. Privirea din **tablou** este şi în *Aranca, ştima lacurilor* generatoare a vrăjii, mai bine zis a halucinaţiilor eroului, care va fi atras într-o aventură terifiantă ce putea avea final funest: *"Dintr-un portret alb, mă priveau doi ochi verzi. Iar în aceeaşi clipă când îi văzusem verzi, mi-am şi spus că nu sunt într-adevăr verzi,*

[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, Editura Semne, Bucureşti, 2003, p.873.
[5] Ion Biberi, *Op.cit.*, p. 218.
[6] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1963, p. 258.
[7] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, vol.3,* Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p.272.
[8] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească,* Editura Amarcord, Timişoara, 1998, p.454.
[9] J.Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit., vol. 3,* p.128..

ci aurii, şi negri, şi viorii în acelaşi timp, schimbători, profunzi şi hipnotici cum sunt achii de leopard."

Conform strigoilor, Christina se arată doar noaptea, în timp ce ziua este doar o prezență în absență, intuită cu groază şi de alte personaje, cum este şi arheologul Nazarie: *"Să simți cum cineva se apropie de tine şi se pregăteşte să te asculte, cineva pe care nu-l vezi, dar a cărui prezență o simți în bătaia sângelui."* Visul terifiant şi regimul nocturn constituie resurse ale fantasticului din acest roman eliadesc, precum şi ambiguitatea dintre vis şi realitate. Elementul dominant este deci **noaptea**, " lumina având menirea de a spulbera groaza şi misterul nocturn"[10]. Ambiguitatea nopții şi singurătatea, asociată poveştii de groază, este şi în nuvela lui Cezar Petrescu cadrul atmosferic şi psihologic propice insinuării bruşte a fantasticului, la lumina unei **lumânări** (respectiv lampa în *Domnişoara Christina)*, simbol al "sintezei materiei şi spiritului"[11]. Corespondent al prezenței în absență a Christinei din timpul zilei, în *Aranca…* avem un cadru sinistru al castelului cu stafii, cu coridoare labirint, *"miros de mort"* şi uşi deschizându-se singure, precum şi chipurile groteşti, thanatice ale bătrânilor servitori ai castelului.

Atmosfera propice fantasticului creează starea de **frică** a personajelor din *Domnişoara Christina* şi *Aranca…*, caracterizând pe deplin fantasticul interior terifiant: *"M-am surprins trăgând cu ochiul îndărăt, ca şi cum s-ar fi putut să-mi păşească pe urme cine ştie ce duşman perfid."*

Prezentarea simbolică a **ţânţarilor**, cu aceeaşi forță evocatoare a vampirului[12], a terifiantului, face parte din atmosfera prevestitoare a ambelor nuvele, la Cezar Petrescu fiind cu abilitate insinuată de avocatul Hotăran *"Ţânțarii- după el – distruseseră o familie",* aducători de malarie, cu febră, insomnie şi delir, aşa cum sunt descrişi şi în *Domnişoara Christina,* în camera în care zace bolnavă Sanda: *"Ar fi trebuit să luați chinină, şopti Sanda. Mama vorbeşte de țânțari. Sunt foarte periculoşi acum, la apusul soarelui…", "E un miros aici care îi atrage, îşi spuse Egor.(…) Poate mirosul acela care m-a lovit şi pe mine azi-dimineață, îşi aminti el, mirosul de sânge."*

Totuşi, există şi deosebiri ce marchează şi îmbinarea în nuvela eliadescă a unei alte resurse a fantasticului, deosebită de a celui terifiant. Mirosului de mucegai şi de mlaştină ce îi este asociat fantomei Arancăi i se opune mirosul vrăjit de violete care-l conduce pe Egor spre o imposibilă, dar visată întrupare a Absolutului în Eros.

Ca şi Luceafărul, *"un mort frumos cu ochii vii / Ce scânteie-n afară",* Christina are însuşiri umane cu conotații thanatice: *"Egor simți o cumplită ameteală la auzul glasului ei.(…) Parcă venea din afară, din altă lume."* Similar, în *Aranca, ştima lacurilor,* privirea portretului-fantasmă prezintă însuşiri vitale suprapuse oximoronic peste cele thanatice: *"ochii cu arzătoare răceală".*

Visele lui Egor sunt o fascinantă transpunere într-un alt timp şi spațiu,(la fel cu cele ale eminescianului Dionis), iar prezența în ele a lui Radu Prajan, un prieten mort, prevesteşte iminența morții, primejdia care-l amenința pe erou dacă accepta iubirea Christinei: *"Se trezi deodată într-un mare salon cu pereții auriți…(…) O melodie veche, de o melancolică veselie, care se revărsa o dată cu amintiri turburi, care țineau mai mult de copilărie şi de vise decât de întâmplări. (…) Da, suntem pe la 1900, îşi spuse el."*. În contrast, eroul lui Cezar Petrescu trăieşte o proiecție a subconştientului, care-l atrage ca o reacție somnambulică spre pericolul smârcurilor: *"cutreierând coridoarele negre după o arătare, după stafia de care-mi râdeam cu*

[10] Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006, p.248.
[11] Ivan Evseev, *op.cit.*, p.233.
[12] ibidem., p. 471.

atâta siguranță ieri, şi aseară, şi adineauri şi care acum îşi râdea dânsa de mine…Dar nimic pe lume nu m-ar fi oprit. Voiam să văd, să ştiu cum are să sfârşească, să-mi dovedesc…”.

O altă diferență, în prezentarea personajelor, este că apariția Christinei vorbeşte, chiar şi numai prin proiecție a gândurilor, pe când Aranca este exclusiv privire fosforică însufleţind o fantasmă albă. Prin urmare comunicarea între lumi există doar în nuvela eliadescă, imposibilă aspirație spre un ideal înțeles ca plăsmuire, dincolo de rațional.

Deşi o iubeşte pe Sanda, nepoata Christinei (corespunzătoare lui Cătălin din *Luceafărul*), Egor nu poate rezista atracției pe care o degaja Christina, în urma noii vrăji care generează în el o prezență străină, un fel de dublu, eul inconştient. Astfel în cea de-a doua noapte, în timpul reveriei, pictorul începe să audă gândurile Christinei, şi nu se mai opune mângâierilor. Efectul acestei îmbrățişări din altă lume este similar cu cel din poemul eminescian *Strigoii*, unde regele barbar Arald *“Pe pieptul gol simte un lung sărut de gheață / Părea un junghi că-i curmă suflare şi viață”*. Aşa şi Egor, *“când mâna domnişoarei Christina îi atinse obrazul, sângele i se risipi, răsuflarea i se scurse toată în coşul pieptului.”* Acelaşi **eu al subconştientului**, provenit din abisul interior al omului, îl face pe eroul–narator din *Aranca…* să se subordoneze halucinației, *portretului viu, ochilor fosforici*.

La fel ca Luceafărul, Christina îşi doreşte împlinirea iubirii pământene, şi pentru că Egor o respinge reproşându-i diferența ontologică: *“Dar tu esti moartă, Christina! strigă. Tu nu mai poți iubi!”*, îi promite o a treia întâlnire: *“Curând ai să mă vezi şi altfel. Şi ai să mă iubeşti, atunci, Egor “*. Spre deosebire de Luceafăr, care în urma lecției demiurgice renunță la iubire, rămânând *“În locul lui menit din cer”,* Christina duce la capăt sacrificiul, care pentru ea însemna, (ca şi pentru Luceafăr), pierderea statutului de Ființă, şi reîntoarcerea la ființă, adică reiterarea durerii unui sfârşit tragic: *“Tu n-ai să înțelegi niciodată ce-am făcut eu pentru tine, Egor!…Tu nu poți întelege curajul meu…Dacă ai bănui ce blestem mă apasă…Dragostea cu un muritor!”*

La a treia întâlnire, care în fapt în *Luceafărul* nu se produce, fiecare rămânând în lumea lui, Egor simte amestecându-se senzațiile din vis, cu o realitate pe care n-o mai refuză, ci o aşteaptă cu patimă. Însă alegerea amândurora echivala cu o sete de extincție. Vrând să simtă şi el corpul Christinei, Egor întâlni *“o rană umedă şi caldă; singurul loc cald pe trupul nefiresc al Christinei.”* Incapabil să înțeleagă sacrificiul Christinei, după ce acesta fusese împlinit, eroul este inferior Cătălinei, varianta sa feminină din *Luceafărul*. Prin poziția sa dual㠄 oscilând între iubirea pentru Sanda şi patima pentru strigoi, Egor într-adevăr “nu reuşeşte să îşi depăşească limitele şi refuză chemarea la iubire”[13].

Nici Christina nu îşi depăşeşte total limitele. Contrar Luceafărului, care nu se răzbună şi nu blestemă, ci rămâne *“nemuritor şi rece”* – recele însemnând o sublimare a sentimentului în Idee, eroina lui Mircea Eliade îşi pedepseşte rivala, aducând-o în pragul morții, şi îl blestemă pe Egor . Uciderea Sandei aminteşte de blestemul zmeului din modificarea eminesciană a basmului lui Kunisch, varianta versificată *Fata în grădina de aur : “ Fiți fericiți – cu glasu-I stins a spus- / Atât de fericiți cât viața toată / Un chin s-aveți : de-a nu muri de-odată.”* Blestemul pe care îl rosteşte Christina în momentul dureros al refuzului lui Egor confirma de fapt prevestirea morții care îl astepta din cauza atingerii strigoiului: *“Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găseşti! Vei pieri de dorul meu…Şi vei muri tânăr”*.

În această ultimă noapte, realitatea se amestecă cu visul, dar şi viața cu moartea. Datorită imixtiunii unui fragment din *Sărmanul Dionis* în gândurile Christinei auzite de Egor: *“În faptă, lumea-i visul sufletului nostru”*, se sugerează că totul ar putea fi rodul unei imaginații excesive,

[13] Gheorghe Glodeanu, *Op.cit.* , p.215.

sau că eroul trecuse deja într-o altă lume, asemenea lui Arald din *Strigoii*. În plus, sacrificiul Christinei presupunea pierderea nemuririi, dar şi a condiţiei de strigoi, gestul ulterior al lui Egor de a implanta un drug de fier pentru a înlătura strigoiul - dovedindu-şi inutilitatea. Fantasticul devine o adevărată "maya", când Egor sfârşeşte in vise succesive, transportat în cele din urmă din nou în trecut, în vechea casă boierească: *"În jurul lui, odăile se schimbau vrăjite. Trecu la început printr-o mare sală de bal (...) Acum începe coridorul(...) A luat acum foc şi casa ailaltă ! auzi el un glas. (...) Era acelaşi glas necunoscut, venit parcă peste vămile somnului."*

Gestului disperat al lui Egor, de a străpunge inima strigoiului, (întâi în tablou şi apoi în pivniţa unde îi bănuieşte sălaşul) pentru a se elibera de vraja sa, îi corespunde în *Aranca…* gestul furios al eroului, care loveşte tabloul cu o carte: *"Ce vrei? Am repetat nestăpânindu-mă, ridicat în capul oaselor şi ridicând cartea cu scoarţele tari. Am ridicat-o şi am lovit, aruncând-o din toate puterile."*

Tot astfel precum Egor este călăuzit practic de Simina, fetiţa stăpânita demonic de spiritul mătuşii, spre beciul unde probabil se petrecuse moartea violentă a Christinei, eroul din *Aranca…* este îndrumat de personajul nebunului guşat, primitivul Gyula, spre smârcurile unde, din spusele aceluiaşi avocat Silvestru *"Am descoperit la câţiva paşi de locul unde căzusei, în nămol îngropat şi în descompunere, trupul contesei Aranka Kemeny."*

Fantasticul terifiant nu este singura coordonată a nuvelelor lui Cezar Petrescu şi Mircea Eliade. Putem observa aici o altă diferenţă esenţială, deoarece în *Aranca, ştima lacurilor*, halucinantul se împleteşte cu **realul** comic şi chiar ironic, în povestirile din prima şi ultima parte ale avocatului Hotăran, dar şi în unele afirmaţii ale eroului principal confruntat cu un handicap lingvistic. *"Să-mi dea înainte de toate un foarfece! Am exclamat râzând. Ca să pot despărţi subiectele de predicat…"*- spune el, în fata avalanşei de cuvinte maghiare ale sevitorilor castelului. În finalul *Arancăi…* - fantasticul interior face loc unei realităţi condimentate cu umor de avocatul ce profitase de păţania eroului pentru a distribui averea clienţilor săi; totuşi, o neînţelegere readuce misterul, atunci când eroul află că biblioteca contelui nu conţinuse cărţile rare pe care el le ţinuse în mână. În schimb, în *Domnişoara Christina*, fantasticul terifiant se îmbină cu **mitul iubirii absolute**: *"Rămăsese singur, pentru totdeauna singur. Niciodată nu o va mai întâlni, niciodată nu-l va mai turbura parfumul ei de violete şi gura ei însângerată nu-i va mai sorbi răsuflarea…"*.

Prin toate aceste semnificaţii, într-o creaţie ce combină visul cu metempsihoza, basmul cu superstiţiile folclorice, Mircea Eliade reuşeşte să compună "o variantă răsturnată a poemului eminescian"[14] *Luceafărul*, apropiindu-se mai mult de *Strigoii* prin iubirea care " are înţelesul unui destin ce sfidează moartea"[15]. Absolutul unei iubiri ce uneşte sfere ontologice diferite nu se poate împlini decât în Moarte, iar viziunea Absolutului în iubire aduce o **componentă metafizică** a fantasticului în *Domnişoara Christina*. Pornind ca şi Cezar Petrescu în *Aranca, ştima lacurilor*, de la un sentiment de irealitate ce creează teroare, Mircea Eliade îl va împleti pe parcurs cu un sentiment de revelaţie, reunind terifiantul cu metafizicul.

Bibliografie

1.Mircea Eliade, *Proza fantastică*, vol.1, Editura Tana, 2007.

2.Cezar Petrescu, *Nuvele*, ediţie îngrijită de Mihai Gafiţa, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

[14] ibidem, p. 214.
[15] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, p. 215.

*

3.Ion Biberi, *Eseuri literare, filosofice şi artistice,* Editura Cartea Românească, 1982.

4.G. Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent,* Editura Semne, Bucureşti, 2003.

5.Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,vol.3,* Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

6.Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediţia a II-a, îngrijire, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfaţă de Mircea Eliade, Colecţia Discobolul, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

7.Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1963.

8.Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998.

9.Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Colecția Discobolul, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006.

*

10.*** *Antologia nuvelei fantastice*, prefața de Matei Călinescu, studiu introductiv de Roger Caillois, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

A DETECTIVE NOVEL: "COCOŞATUL ARE ALIBI"

Dorin Trifu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The work A Detective Novel: „The Humpback Has an Alibi" presents some features of the detective novel. Its structure is a classical one, giving details of the logical course of events in which murders ceaselessly happen. Besides a compositional analysis of the novel, I also considered underlining the major themes belonging to Rodica Ojog- Brasoveanu: the main theme of murder, the theme of death and of the irreversible time, the duplication, the fascination of money and the obsession of jewellery. Elements of the detective novel, like the tension brought about by an enigma, the suspense, the mystery, the uncertainty and the astonishment of the characters after the murders and after the duplication of some characters are obvious in the analysis, the quotations from the book having a significant role. Although it seems a story that is hard to understand, with a discontinuous storyline, in which the actions shifts too quickly from a murder to another and from a suspect to others, at the end of the story the impressive thing is the answer to the questions: How can the Humpback keep their alibi? Who is the real Humpback or the serial killer?

Keywords: Murders, detective novel, humpback, alibi, thief.

Motto: „–E o molimă! O molimă, domnule! Ziua şi asasinatul!" (Procurorul Ştefănescu[1])

Romanul „Cocoşatul are alibi" (1973) este al treilea roman al autoarei Rodica Ojog-Braşoveanu în ordinea apariţiei editoriale şi primul din seria romanelor sale poliţiste care prezintă crima în serie, crima în derulare, obsesia crimei. Misterul este o caracteristică a creaţiei de acest gen, evident încă din titlu. Elementul palpitant este apariţia unui individ cu o fizionomie bizară, cu o cocoaşă pronunţată, la diverse evenimente, adrese. Apoi aceeaşi apariţie uimeşte prin constatarea fermă a poliţiei care observă nu un cocoşat, ci o multitudine, unii care apar şi dispar fără urmă. Crimele comise poartă acelaşi însemn, motiv de a crede că există un autor comun în persoana Cocoşatului, nu se ştie care. Numai unul dintre aceştia îşi deplânge infirmitatea, lamentându-se pe fondul aceleiaşi poveşti devenită banală prin zicere. De la această apariţie a indivizilor cu cocoaşă pe parcursul lecturii operei până la final, unde Cocoşatul este denumirea unei bande de hoţi, este un drum incredibil, neverosimil decât în fabulă.

Acţiunea începe toamna, într-o atmosferă de fals romantism, la un banal restaurant, numit *Someşana*: „Într-o seară, pe la sfârşitul lui septembrie, o seară cu cer senin şi lună roz împrumutată dintr-un tablou prost, pentru că totul e prea colorat, prea frumos, idilic şi corect frumos, iar pictorul ftizic şi decedat, într-o astfel de seară, maiorul Dăneţ manifestă surprinzătoarea dorinţă de a lua un aperitiv."[2]

Această atmosferă colorată, fals romantică, ireală e specifcă mai multor romane ale scriitoarei.

[1] Rodica Ojog-Braşoveanu, *Cocoşatul are alibi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973, p. 190).
[2] idem, p.5.

De data aceasta, romanul nu debutează cu o crimă *ex-abrupto,* ci clasic, cu prezentarea unei situaţii iniţiale. Incipitul, simetric cu finalul, prin aparenta relaxare a poliţiştilor Azimioară, Dăneţ şi Moşoianu la un banal restaurant, fie că poartă denumirea de Someşana, fie Bucur. Se poate identifica aici o fină aluzie la faptul că şi atunci când sunt în afara programului, poliţiştii au meseria *în sânge* şi nu au cum să nu observe evenimente suspecte în preajmă, chiar în timpul liber. La început, la grădina de vară *Someşana* le atrage atenţia *un cocoşat* şi gesturile tandre a doi îndrăgostiţi. Încă din incipit se afirmă misterul. Interesant este că tânăra, singură la masă, smulge pentru câteva secunde o cheie din mănunchiul de pe masă, apoi înfăşoară ceva într-o batistă, ceva ce semăna cu *o bucată de ceară.* În finalul operei, nici la restaurantul Bucur nu se pot destinde o clipă, observând iarăşi o femeie şarmantă – să fie vorba tot despre Marina? - , în timp ce ascundea o cheie smulsă dintr-un mănunchi: „- Ei, nu, şopti Moşoianu, asta ar fi culmea! Parcă derulând un film, retrăiau momentul cînd cu câteva luni în urmă, Marina cu Damian la masă… «Ce naiba, iar o luăm de la capăt?»”[3].

Moşoianu îl urmăreşte pe *spânatic*. Atmosfera neobişnuită, sinistră, e dată de zgomote ciudate în preajma casei unde va pătrunde acesta, de un *scrâşnet slab şi o bufnitură*.

Intervine motivul cuplului, Marina apare îndrăgostită, trăind sentimentul de beatitudine, care se contopeşte cu enigma: „Perechea părăsi localul, urmărită de rînjetul ospătarului. Mergeau pe Ştirbei Vodă, înaintând cu pas nesigur. Femeia îşi sprijinea partenerul ameţit, lipindu-şi de el şoldul puternic. Din cînd în cînd se opreau, sărutîndu-se încleştat până-şi pierdeau echilibrul. Apoi rîdeau în hohote, stând faţă în faţă şi ţinându-se de mâini. […] Vocea răsună strident în liniştea cartierului. Rîzînd, femeia îl îmbrăţişă.”[4]

Prima crimă este a unei bătrâne care scria elegant la un birou. Peisajul din birou, cu imagini tragice din *alt veac*, cu „chipurile şterse în rame ovale, cu expresii şi veşminte demodate”, cu bărbaţi importanţi şi doamne rigide, între care un conte, o prinţesă, marchiză, părea să anticipeze o crimă:

„… Pe contele de Chantilly l-am cunoscut la balul prinţesei Şutzu. Era în trecere prin Bucureşti, însoţind-o pe verişoara sa, marchiza de B., într-o călătorie în Orient. Mi-amintesc că anvizajau să stea numai la Cairo vreo două săptămâni. Chantilly! Ce gentilom desăvârşit! Cine şi-ar fi imaginat în seara aceea că va avea un sfârşit atât de tragic…?”.[5]

Amintirea despre nobilii din tablou şi evenimentele tragice suferite conţine o notă de ambiguitate, căci vocea este fie a maiorului Dăneţ, care urmărea gesturile bătrânei în birou, fie mai degrabă a acesteia înaintea morţii, având în vedere că lacrimile i se prelingeau pe obraji.

Pe lângă tema obsesivă a banului, tema bijuteriilor vechi, a pietrelor scumpe, giuvaere, smaralde, nu e de mai mică însemnătate. Acestea, în muzee sau safe-uri închise ermetic, tentează hoţii. Obsesia pietrelor preţioase este – cum de atâtea ori s-a putut observa în literatură, ca şi în viaţă – nocivă pentru individ, care este capabil să recurgă la crimă decât să părăsească *pătimaşa pasiune*.

Mişcarea iute a cocoşatului în dorinţa de a se salva de privirile locotenentului Moşoianu este surprinsă prin comparaţia ce aduce în prim-plan confruntarea corp la corp între un hoţ de mare calibru – cocoşatul - şi un locotenent vigilent. Vedem tentativa de crimă derulându-se pe paginile cărţii şi în imaginaţia cititorului, imagine ce aparţine romanului *negru*, dacă e să nereferim la clasificarea lui Tzvetan Totorov, devenită clasică, privind tipologia romanului

[3] idem,p.215.
[4] idem, p. 10,11.
[5] idem, p.11.

poliţist: „Celălalt se întoarse *ca un arc*, ţintindu-i gâtul.”[6] *Cineva* – acea persoană necunoscută ce intervine de atâtea ori în romanele scriitoarei – neutralizează lovitura. Moşoianu rămâne dezamăgit de eşec, punând sub semnul întrebării „capacitatea sa profesională”[7], deşi are inteligenţa de a afişa un aer distrat. *Grecu, Dudă, Jean* lucrau pentru Cocoşatul, dar de fapt nu prea ştiau prea multe despre acesta: „–Da, ca voi! Slugăriţi de atîta amar de vreme şi nici măcar nu ştiţi pe cine.”[8] Altădată, tot *Grasu*, care nu era de acord cu munca în echipă, de fapt locotenentul deghizat, le reproşează că şeful, Cocoşatul, îşi bate joc de ei: „– Na, că v-a venit patronul. Face pe misteriosul şi vă aiureşte ca pe nişte sugaci. Intră pe o uşă, iese pe alta şi socoteala-i gata.” [9]

Restauratorul Iancu pleşa spune că era imposibil ca cineva să sustragă *brăţara Davei* din Muzeul de Arheologie. În timp ce discuta cu maiorul, cineva cu o halebardă vrea să îl ucidă pe ziaristul Mihai, dar ea nimereşte în peretele lambrisat, apoi chiar reuşeşte să îl atace. Sunt urmăriţi cei trei *atacatori- suspecţi*: Cezar Teodosiu, directorul Dinu Holban, restauratorul Iancu Pleşa.

În romanul poliţist clasic este vorba de mute ori şi despre o dedublare a detectivului. Aspectul îl regăsim şi la scriitoarea românca adusă în discuţie. Pentru ca ancheta să avanseze, Maiorul Dăneţ hotărăşte ca locotenentul Azimioară să debuteze în lumea hoţilor. Aici va primi apelativul de *Grasu* între hoţii *Dudă* (Îl chema Răpcău Valentin) şi Jean mătăhălosul. Locotenentul Azimioară este implicat în spargere pentru a risipi suspiciunile hoţilor, care credeau că el ar fi poliţist. Spargerea este tocmai în locuinţa maiorului Dăneţ, iar *Grasu* urmează a fi pionul principal, pentru a spulbera orice suspiciune cu privire la el. Trebuie să spargă o cutie de os care conţinea doar câteva bijuterii.

După îndelungi cercetări, se descoperă că furtul brăţării Davei a avut loc în condiţii speciale. Damian a sustras brăţara, descompusă, cu ajutorul unor porumbei.

Sunt ucişi şapte oameni din banda Cocoşatului, iar despre Marina se crede că era moartă. Se bănuieşte că şeful îi lichida când ei aflau existenţa lui dublă, de fapt a doua sa identitate. Grecu se întreabă care era mobilul crimelor în realitate: „ De ce? Ce era în capul Cocoşatului?”[10]

Finalul e surpinzător cu cât maiorul Dăneţ trebuie să ancheteze şi apoi să acuze un prieten din copilărie, Sebastian Pop, zis Stena. El l-a ucis pe Mucenicu, înecându-l. Uimirea maiorului este de a nu fi reuşit să-şi cunoască prietenul până în acel moment, de a se fi lăsat înşelat de aparenţe, de a fi putut avea un prieten sub a cărui inteligenţă se ascundea un criminal, un om aparent slab de înger, dar nu unul oarecare, ci capul bandei: „– Am fost ca fraţii, Stena. Practic nu ne-am despărţit aproape niciodată. Cum naiba nu te-am cunoscut? Te-am judecat poate uneori aspru, te consideram moale, moale în general, vulnerabil unor tentaţii. Te ştiam snob şi uneori ipocrit, fără ca asta să mi se pară însă prea grav. Dar criminal? Căpetenie de bandă? Crima, crima premeditată, crima inteligentă presupune o forţă, negativă desigur, dar incontestabil forţă sufletească, tenacitate şi cruzime. Te ştiam inteligent, dar fricos. Bărbia, bărbia ta moale, nesigură, care nu-i plăcea lui taică-tău. Cred că asta a vrut să-mi spună cînd a murit. Să fiu atent. Să am grijă de tine. Dar cine, cine te-ar fi crezut în stare? Îşi luă capul în mîini.”[11]. Criminalul justifică faptul că pasiunea pentru bani o avea din copilărie, ca o zestre ereditară de la tătăl său, căruia i-a semănat leit. În trecut aprecia safirul pentru valoarea lui, până când iubirea pietrelor va

[6] idem, p.13.
[7] ibidem.
[8] idem, p. 154.
[9] idem,p.155.
[10] idem, p.177.
[11] idem, p.202.

deveni o obsesie. Visa pietre, pentru că îşi dorea să agonisească bani. „Apoi a venit obsesia. Să am cît mai multe pietre, cît mai multe «drăcii» cu pîntec cald, sîngeriu, ori ca mierea, verde ca otrava, ori albastru sideral, luceferi cu scîntei astrale care te orbesc… Să-ţi povestesc coşmarurile mele fantastice? Pînă şi îngropăciunea, cu o fantezie păgînă, schizofrenică, mi-am văzut-o asfixiată în nestemate. Prohod? Nu! Kilograme, tone de topaze, rubine, briliante, cascade fluide şi strălucitoare. Cînd mă trezeam, dimineaţa, tezaurele faraonilor mă făceau să zîmbesc."[12]

Mai mult, nici soţia nu bănuia cu cine se căsătorise, căci Stena ducea o existenţă dublă. Privind retrospectiv, personajul îşi aminteşte cum de dragul banilor a renunţat la onestitate, recurgând la sustragerea pietrelor preţioase. Bucuria era mai mare cu cât îi revenea 40% din câştig, restul fiind pentru întreţinerea bandei. În cele din urmă, făptaşul îşi recunoaşte crimele, pe care le regretă doar o clipă, dându-şi seama că patima banilor a fost mare. Ceea ce agentul de poliţie nu înţelege este că banda amicului său reprezenta o sucursală a unei afaceri ilicite străine, iar el, Sebastian Pop nu ştia nici măcar pentru cine munceşte.

Pare surprinzător cum Dăneţ nu poate pricepe *psihologia criminalului*. Acesta crede că nu s-ar fi meritat să jertfească onestitatea pe altarul fărădelegii. E totuşi aici şi o idee morală, chiar dacă romanele poliţiste, în general, nu pun accentul pe morală, ci pe înfăptuirea dreptăţii. Ideea este că dreptatea valorează mai mult decât toate nestematele din lume, iar iubirea lucrurilor scumpe, ce orbesc privirea, ruinează dreptatea. În altă ordine de idei, accentul pe exterior ruinează interiorul uman, psihicul. Desigur, omul poate fi fericit când există un echilibru între exterior şi interior, când bijuteriile sunt doar o formă de a arăta estetic, nu o patimă. Această patimă a banului a determinat omul în literatură, cât şi în istorie, să treacă de la poziţia de om la cea de neom. De aceea, maiorul Dăneţ îi reproşează: „–[…] Ajută-mă să te înţeleg. Îşi întoarse faţa crispată, cu trăsăturile chircite: Atîtea crime, Stena, atîţia morţi, pentru un pumn de pietre colorate! Atîtea fărădelegi pentru un yacht, şi o limuzină, şi mai ce, nenorocitule? O reşedinţă luxoasă cu servitori negri – face distins, vorba nevesti-ti – şi un cont de dolari, şi mai ce? Ce?!Cascadele de nestemate nu te lăsau să dormi. Dar morţii? Dudă, Damian, Pleşa, Mucenicu şi cîţi or mai fi…"[13] Maiorul Olimpiu Dăneţ regretă crimele prietenului, în timp ce acesta nu conştientizează propriile greşeli, pe care le consideră acţiuni binefăcătoare pentru societate; aceasta pentru că psihologia criminalului prevede absenţa unei conştiinţe lucide, realiste, personajul pare un psihopat: „În fond nu văd de ce te agiţi aşa. Dudă, Pleşa, ceilalţi erau doar o adunătură de escroci recidivişti. Pentru cine să am remuşcări? Mucenicu, un sadic! Ar fi înjunghiat orice, în afară de icoana lui Isus. Marina. Nici măcar n-a murit. Atunci? La urma urmelor, am curăţat societatea de o sumă de indivizi insalubri şi asta fără să vă coste vreun ban. Iată că v-am realizat şi economii. Rîse cinic: M-am încadrat într-un efort general, care animă masele."[14] Confesiunea hidoasă este înfiorătoare, iar soţia sa, Angela, pare îngrozită de adevăr în faţa maiorului. Chiar şi în final, lucrurile se precipită, cu un pistol, Stena încearcă să-şi ucidă soţia, precizând că adevăratul mobil al crimelor, mai mult decât patima banilor, a nestematelor, a fost fericirea ei. Lucrurile devin iarăşi încâlcite, personajul se sinucide de faţă cu poliţia, iar ultima replică a muribundului deplasează vina asupra Angelei: „– Ştiam … Angela… Ştiam… Ţi-a fost… fri… frică… să nu vorbesc."[15]

Inexplicabilul sfidează orice formă de logică. Şi cine s-ar fi gândit că autorul moral al tuturor crimelor este Angela Pop, soţia lui Sebastian Pop. Angela deţine o identitate falsă. De

[12] idem, p.203.
[13] idem, p.209.
[14] idem, p.209.
[15] idem, p. 211.

fapt, numele real era Erika Schäffer, fiica unui meseriaş din Sibiu, de condiţie modestă. În cazul ei, atrocitatea se afirmă de timpuriu, de la nouăsprezece ani ca fost criminal de război, cu rolul de a tria deţinuţii în lagărele de concentrare. În urma unui şoc recurge la acţiuni tot mai violente: „Cînd s-a întors în lagăr, era de nerecunoscut. Chinuia, maltrata şi asasina cu luciditate, fără nici un fel de participare subiectivă."[16] Exilată temporar în România, Erika va fi şeful bandei *Cocoşatul* şi mizând pe o evadare, recurge la uciderea expertului străin, de teamă ca acesta să n-o demaşte.

Pe scurt, în opera Rodicăi Ojog-Braşoveanu se pot identifica de la primele scrieri, toate trăsăturile unui roman poliţist, de la planul dublu al crimei şi al anchetei până la mister, suspans incertitudine. Nu numai schema naraţiei urmează legile proprii romanului poliţist clasic, enunţate de critică, dar şi o serie de elemente pe parcurs atestă o astfel de scriitură: teama, ambiguitatea, atmosfera sinistră în acord cu asasinatele descrise, motivul nopţii, al mâinii ucigaşe. Chiar dacă povestea este încâlcită, greoaie, obositoare, în „Cocoşatul are alibi" (1973), romanul reprezintă un exerciţiu de scriere poliţistă pe teren auohton, premergător romanelor sale cu adevărat valoroase, „Cutia cu nasturi" (1994) ca să exemplifficăm unul, care nu plictisesc deloc. Subiectul fascinează, totul fiind relatat cu talent, prin uzanţa diferitelor registre, de la limbajul hoţilor şi limba ţigănească, la stilul sobru, ce aparţine unui director, de la comic, la umor şi nelipsita ironie.

BIBLIOGRAFIE:

BRECHT, Bertolt, „Experienţa intelectuală a catastrofei" în *Secolul 20*, nr. 7, 1868, p.36-39.

CAILLOIS, Roger , „ROMANUL POLIŢIST, jocul şi drama" în *Secolul 20*, nr. 7, 1868, p.43-54.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2010.

DRĂGAN, Ioana, *Romanul popular în România: literar şi paraliterar*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006.

NARCEJAC, Boileau, *Le roman policier*, Deuxième édition corrigée, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

OJOG-BRAŞOVEANU, Rodica, *Cocoşatul are alibi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973.

[16] idem, p.212.

MAGIC AND MYSTERY – ATTRIBUTES OF FEMININE CHARACTERS IN MIRCEA ELIADE'S PROSE

Nicoleta Dumitrache (Henț)
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: This article is a brief presentation of the aspects of magic and mystery as important features of the feminine characters in Mircea Eliade's prose. It emphasises the importance of this kind of aspects in Eliade's work and the way these concepts influenced his way of building his feminine characters. The feminine characters are studied in their deepest thoughts and actions and they are also viewed throught males' eyes – all these being analised from different points of view.

Keywords: femininity, mystery, magic, women, archetype.

Femeia este în primul rând magie. Bărbatul adoră magia, indiferent de formele sale, însă tocmai această magie îi strecoară în suflet şi teamă. Teama de a nu pierde tocmai femeia-înger, femeia-animal, femeia-plantă, femeia-demon, căci „femeia este câmp şi păşune, dar este şi Babilon"[1].

Până la urmă, magia ca atribut al femeii ţine tot de mit. Magia şi misterul feminin sunt forţe pe care femeia le foloseşte „nu pentru a întinde în comunitatea bărbaţilor şi în viitor impactul transcendenţei, ci, fiind separate, opuse, pentru a-i antrena pe bărbaţi în solitudinea despărţirii, în tenebrele imanenţei (…) Ea este sirena ale cărei cântece îi făceau pe marinari să se izbească de stânci; este Circe, cea care-şi preschimba iubiţii în animale, ondina care-l atrage pe pescar în fundul lacurilor, (…) vrăjitoarea perversă care ridică pasiunea împotriva datoriei, momentul prezent împotriva unităţii timpului, îl reţine pe călător departe de casă, revarsă asupra lui uitarea"[2]. Şi Stella Zissu din *Noaptea de Sânziene* are atribute calypsiene, ea reprezinră eternul feminin, femeia înfloritoare, care nu se schimbă odată cu trecerea anilor, ci îşi păstrează frumuseţea şi puterea de seducţie, dar, în acelaşi timp, este şi Circe, cea care vrăjeşte, dar care are şi un anume tip de cruzime manifestată prin lumina ce i se aprindea în ochi.

Miss Roth, de asemenea, este o combinaţie de Circe şi Calypso. Ea pare să deţină atât taina pasiunii, cât şi pe cea a eternului feminin. Ştie să subjuge prin inteligenţă, dar şi prin frumuseţe. Domnişoara Christina este şi ea o reprezentantă a lui Circe care „revarsă uitarea" asupra personajelor masculine, pe care le subjugă şi le reţine într-un univers malefic, în care nu se spun prea multe cuvinte, ci mai degrabă se simt. În *Domnişoara Christina* absolut toate personajele feminine sunt învăluite în mister, Simina în special deţine o putere aparte, iar „vraja Siminei era aromitoare; nu-l lăsa nici măcar să se turbure, să se sperie".

Bărbatul nu vrea neapărat o femeie, ci mai degrabă parfum de femeie. Mavrodin din *Nuntă în cer* îşi aminteşte doar „că un parfum necunoscut mi-a alunecat sub nări îndată ce şi-a apropiat capul [n. n. Ileana] de umărul meu. Nu era un parfum feminin, aş putea spune că nu era

[1] Simone de Beauvoir, *La deuxième sex*, Éditions Gallimard, 1949, reeditată *Al doilea sex*, Bucureşti, Editura Univers, 2004 p. 223.
[2] *Ibidem*, p. 228.

nici măcar uman". Pentru el parfumul Ilenei este magic, îi invadează fiinţa: „nici măcar imaginea Ilenei nu o aveam precisă în minte. Dar de parfumul ei, din văzduhul ei, aş putea spune, nu mă puteam desprinde". El nu-şi mai aminteşte femeia în sine, ci doar vraja parfumului acesteia de sub care nu vrea să se sustragă: „gândurile se opriseră pe loc. Poate de aceea toată fiinţa mea mă îndemna să grăbesc pasul, să merg destul de repede, ca nicio altă amintire, niciun gând strein să nu se poată strecura şi sfărâma beatitudinea dulce în care pluteam".

Dar femeia este mai mult decât parfum, ea este sufletul lumii, dublul misterios al bărbatului, Psyché – însuşi sufletul lui, „lumina ce se stinge" în timp ce îi transcende sufletul acestuia dinspre noapte spre zi, „femeia este o realitate eminamente poetică pentru că în ea bărbatul proiectează tot ce el nu hotărăşte să fie"[3].

Misterul feminin, în fapt, reprezintă un alt mit pe care bărbaţii, de-a lungul timpului, s-au străduit să-l dezlege. Însă, la drept vorbind, ei nu s-au preocupat prea mult cu dezlegarea acestei taine, ci s-au mulţumit să găsească o scuză faptului că nu înţeleg limbajul femeii: misterul feminin este rezultatul purtării capricioase a acesteia, căci „fiind un mister pentru bărbat, femeia este privită ca un mister în sine[4]". Nu este mai puţin adevărat că sufletul femeii, ca şi femeia în sine, este atât de complex încât adesea nici ea însăşi nu se înţelege pe deplin căci, la urma urmelor, orice persoană nu este altceva decât măsura faptelor sale, în timp ce sufletul „este imposibil de definit"[5].

Dar, în definitiv, ce este acest mister feminin? Literatura a încercat adesea să-l descifreze şi să-l analizeze de-a lungul timpului, bărbaţii au încercat mereu să ajungă la el dar, evident, nu au reuşit – dovadă că-l caută şi astăzi –, astfel că acest concept a rămas ceea ce a fost la origini: un mister, căci „misterul nu este niciodată altceva decât un miraj, se risipeşte imediat ce încerci să-l delimitezi"[6].

Viaţa trece adesea pe lângă misterul feminin fără a se obosi să-l remarce; la urma urmelor misterul acesta aparţine vieţii, în aceeaşi măsură în care aparţine şi femeii. Uneori el este întâmplător, uneori este artificial, alteori el este chiar esenţa. Până la urmă, tocmai ideea de mister fascinează, iar femeia este ea însăşi mister. Şi, în acest sens, aproape toate personajele feminine eliadeşti conţin o doză de mister şi feminitate.

Lumea imaginată de bărbat este o lume diferită de lumea creată de femeie şi de aici rezultă multe controverse. Fiecare trăieşte în propria lume şi are idei preconcepute despre lumea celuilalt. Când lumile celor doi se ciocnesc, în aer se produc artificii… Şi apoi, unii prin alţii, bărbaţi şi femei învaţă să-şi clădească propriul univers, învaţă ce este „fericirea, suferinţa, viciul, virtutea, lăcomia, renunţarea, devotamentul, tirania, se învaţă pe sine însuşi"[7].

Bărbatul descoperă adesea femeia ca pe un vis izvorât din chiar însuşi fiinţa lui: „o întreagă lume de semnificaţii nu există decât prin femeie: ea este substanţa acţiunilor şi sentimentelor bărbatului, întruchiparea tuturor valorilor care îi solicită libertatea"[8], un vis la care el nu vrea şi nu poate renunţa deoarece în acest vis „sunt învăluite toate visele sale[9]". Astfel, teoria principiului feminin / masculin se aplică mai mereu în relaţiile dintre oameni.

[3] Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 247.
[4] *Ibidem*, p. 327.
[5] *Ibidem*, p. 327.
[6] *Ibidem*, p. 329.
[7] Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 263.
[8] *Ibidem*, p. 263.
[9] *Ibidem*, p. 263.

În definitiv, se pare că femeia are un caracter dual, ea „este tot ce bărbatul cheamă şi nu poate atinge”[10] (aşa cum se întâmplă cu Ileana din *Noaptea de Sânziene*), iar corpul ei „e un labirint în care bărbatul se rătăceşte. E o grădină apărată de ziduri, acel *hortus conclusus* medieval, în care natura face vrăjile ei daimonice”[11]. Bărbatul este Adam, femeia este Eva sau Lilith, „creatorul începuturilor, adevăratul Impuls Primordial. Ea îşi preface dispreţul în farmecele fiinţei gingaşe, fluturând în acelaşi timp şarpele cordonului ombilical, cu care poate ţine în frâu orice bărbat”[12].

Aşa cum femeile reale nu sunt adesea înţelese în lumea reală, tot aşa şi femeile-personaje literare trăiesc adesea sub imperiul ploilor care le spală suferinţa atunci când se simt singure, uitate sau pierdute. Căci, până la urmă, personajele feminine sunt create după modele reale, Eliade raportându-se adesea la propria-i realitate, cu precădere în romanele sale, adăugând mai apoi elemente mistice, metafizice şi teme originale, cum ar fi ieşirea din timp, fantasticul, mitul. Personajele lui Eliade trăiesc într-o lume dură, o epocă a schimbărilor rapide, traversând perioada interbelică, al doilea război mondial sau perioada comunistă pentru că ele sunt luate din imediata lui apropiere, sunt oameni adevăraţi, transformaţi în modele şi, deveniţi astfel, nemuritori.

Aşa cum el pendulase într-un moment al vieţii între cele două femei, Sorana şi Nina, cea din urmă devenită ulterior soţia sa, tot astfel şi Pavel Anicet trăieşte o viaţă dual între Una şi Ghighi, personajele feminine care îl devastează oferindu-i fiecare iubire infinită, consumându-l până la epuizare. El însuşi mărturiseşte că „ascultând-o, îmi dădeam seama că într-un anumit sens avea dreptate [n. n. Sorana]. Dacă n-ar fi existat Nina, poate că aş fi întovărăşit-o pe Sorana pe «culmile Spiritului», cu toate riscurile pe care le prevedeam. Dar acum există şi Nina. Adică Pavel Anicet trebuia să găsească soluţia problemei lui, ca să mă ajute şi pe mine s-o găsesc. Trebuia să scriu *Întoarcerea din Rai*”[13]. Apoi ajunge la concluzia că „singura soluţie era să mă despart de amândouă. Într-un anumit sens, «moartea» aceasta a dragostei corespundea sinuciderii lui Pavel Anicet”[14].

Ghighi şi Una sunt două femei care trăiesc o continuă aşteptare „două femei chinuite de dor, două luceafăre” care strălucesc pe cerul vieţii lui Anicet. Suprema lor raţiune de a trăi este dragostea pentru bărbatul de lângă ele.

Pavel Anicet are propria viziune asupra femeilor: „femeile nu ştiu cum să ajute dragostea, ele pot numai s-o primească sau s-o respingă, s-o suporte sau s-o prelungească – dar ele nu pot naşte dragostea, nu pot cel puţin în sufletul meu. Femeile procedează la o seducere a genului, o seducere bună pentru oricine; ele ignoră specia, varietatea, excepţia. Bărbaţii fiind sentimentali şi brute, instinctul feminin năzuieşte să satisfacă aceste două valenţe”.

Anicet nu înţelege ce iubeşte şi nici pe care dintre cele două le iubeşte mai mult. Viaţa lui e o continuă dilemă. Într-o zi simte că o iubeşte pe Una, în altă zi simte că Ghighi e cea pe care o simte mai aproape de inima lui. E nehotărât în ceea ce priveşte propriile-i sentimentele, blocat în filosofia lui de viaţă, reuşind astfel să-şi blocheze cumva şi accesul la fericire. Oarecum e mai uşor să dea vina pe femeile din viaţa lui, pe împrejurări, pe destin decât să-şi asume o alegere. În definitiv, alegerea finală nu are legătură neapărat cu cele două femei din viaţa lui, ci mai degrabă cu propria-i neputinţă de a accepta să trăiască într-o lume concretă.

---

[10] *Ibidem*, p. 263.
[11] Camille Paglia, *Sex şi violenţă sau natură şi artă*, în „Secolul 20” – Femei şi feminisme, 7–9/1996, Bucureşti, Editura Publirom, 1996, p. 309.
[12] *Ibidem*, p. 309.
[13] Mircea Eliade, *Memorii. 1907–1960*, ediţia a II-a revăzută şi indici de Mircea Handoca, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999, p. 325.
[14] *Ibidem*, p. 328.

În sufletul lui, se ruşinează de sentimentele nutrite faţă de cele două femei, căci „nu se află bărbat pe care să nu-l ruşineze, să nu-l scârbească şi să nu-l insulte amintirea tropismelor lui de mamifer trist şi abject; dragostea lui. Şi femeile, cu incontestabilul lor bun-simţ, cunosc aceasta tot atât de bine ca şi bărbaţii. De aceea teama lor de sfârşitul dragostei, de finalul halucinaţiei, teroarea sub care aşteaptă epuizarea catalizatorului... ". De unde tragem concluzia că femeia este un fin observator al bărbatului de lângă ea, un atribut al feminităţii pe care Mircea Eliade l-a exploatat adesea în opera sa literară.

Şi totuşi, raportându-se la femeile din viaţa lui, Anicet încearcă să-şi anuleze sentimentele prin neacceptarea sentimentelor de dragoste; pentru el dragostea este ceva nedemn de condiţia lui de intelectual blazat. Dragostea este specifică doar „unui mamifer trist şi abject", în niciun caz lui, un Don Juan modern, care se află în incapacitatea de a ieşi dintr-o situaţie nefastă şi atunci recurge la un gest disperat – ultimul gest, de altfel, pe care îl poate accepta, dar care nu-i aduce niciun fel de mărire, ci mai degrabă o cădere în abis.

Ghighi crede că „oamenii nu sunt nici bestii, nici îngeri, ci pur şi simplu oameni", în timp ce Anicet vede în femei „îngeri ori demoni" şi conchide apoi cu o remarcă asupra inspiraţiei feminine: „Vai, vai! Cum de pot crede unii oameni în puterea inspiraţiei feminine? Poate sunt temperamente care au nevoie de nenumărate pretexte ca să se dezlănţuiască. Trebuie să fie umilitor să depinzi de o femeie în rosturile tale sufleteşti, să ajungi poet pentru o femeie". El nu poate accepta ideea de a-şi contopi propriul suflet cu un suflet feminin, aceasta i se pare de neconceput; sub nicio formă n-ar putea trăi subjugat de o femeie, iar statutul său de intelectual ratat nu i-ar permite o astfel de dependenţă. Poate, într-o altă conjunctură, situaţia ar fi putut fi cu totul alta, dar atunci, evident, finalul ar fi fost diferit.

Altădată Anicet se întreabă retoric: „Acesta o fi destinul oamenilor, să iubească mereu, să sufere, să creeze suferinţe?". El nu înţelege viaţa în general nici în finalul călătoriei, până şi propria-i viaţă i se pare un puzzle prea complicat pentru a fi supus asamblării. Îşi complică prea mult existenţa prin tot felul de introspecţii la care nu găseşte mai niciodată un argument pozitiv. El îşi ratează viaţa, dar îşi ratează şi iubirea. Pentru el iubirea e mult prea complicată şi sufletul îi e bântuit de fantasmele morţii. O dată ales acest drum, nu mai există cale de întoarcere.

În *Huliganii* interesantă este viziunea lui Alexandru despre dragoste şi femei, căci el vede în femeie capacitatea ei de a umili, de a robi bărbatul, reversul medaliei până la urmă:

„Omul liber e mult mai pur decât ne-am putea noi închipui, noi care suntem întunecaţi de superstiţii şi de lanţuri. Dar, ca să-ţi răspund la întrebarea ta, de ce responsabilitate poate fi vorba în legătură cu dragostea şi sexualitatea? Tu nu observi că legea, datoria, obligaţia, toate acestea sunt idei sau sentimente create de femei, de prezenţa femeilor, de apropierea lor fizică?... Este destinul femeilor de a umili, de a îngenunchia, de a robi. Starea de lucruri de astăzi este starea care convine de minune femeilor. Nu te uita că există comuniste înfocate, revoluţionare şi cum or mai fi. Asemenea specii aparţin extazului; sunt femei exaltate, unele din ele foarte artificiale. Nu trebuie să judeci lucrurile după ele...".

Alexandru se simte captiv într-o lume a femeilor, ca pe o insulă calipsyană, dar în acelaşi timp, e ancorat şi într-o lume concretă în care comunismul a distrus feminitatea sau, mai degrabă, a înlocuit-o cu o formă artificială.

Femeia, în general, este cea care ascunde o taină. Iar, în literatură, cu atât mai mult, femeile sunt cele purtătoare de mister; misterioase sunt căile pe care calcă şi, totodată, cele prin care aduc bărbaţii lângă ele. Există, totuşi, şi femei care nu ascund nimic. Femei de o simplitate şi

un bun simţ de nedescris; ceea ce e interesant în această conjunctură se rezumă la faptul că bărbaţii le vor misterioase, uneori cu orice preţ. Şi, în cazul în care ele nu corespund idealului masculin, bărbaţii sunt dezamăgiţi, aşa cum dezamăgit este şi Doctorul din *Isabel şi apele diavolului*, de Leonor, care „a murit lent şi stupid, aşa cum mor florile ieftine. Eram dezamăgit: niciun sclipăt, nicio nebunie, niciun mister în trupul ei conservat de o tinereţe atroce". El doreşte misterul mai presus de orice, de aceea este capabil chiar de a-l inventa:

„din cea dintâi seară, am fost fericit să gândesc că Leanor ascunde o taină. Am aflat apoi că tinereţea i-a fost tot atât de ştearsă şi zadarnică după cum decolorată şi zadarnică i-a fost căsătoria. Dar eu doream atât de mult ca femeia să ascundă o taină, încât de acum ştiu că ea ascunde una (…)".

Tot o taină, un mister se leagă între Doctor şi Isabel în urma încercării lui nesăbuite de a o cuceri pe Isabel. Această taină îi apropie cumva, dar în acelaşi timp îi şi desparte, iar în jur „era tăcere jignită, era mister. Şi, totuşi, Isabel a dezvăluit-o, a sfărâmat vraja. Isabel a păcătuit împotriva ei. Ce îndemnuri au stăpânit-o, nu mă interesează. Căderea ei mi-a dăruit libertatea, deplină, religioasă (…) Eram omul. Şi Isabel, femeia – m-a mântuit. Păcatele lor, roua mântuirii noastre". Când misterul se risipeşte, se revine la coordonate concrete ancorate în real care nu mai stau sub semnul vrăjii; aceasta s-a destrămat asemenea pânzei Penelopei.

În viziunea Doctorului, femeia este sau înger sau demon, acest aspect fiind singurul care îi trezeşte interesul:

„(...) femeia nu m-a tulburat niciodată. Întotdeauna am căutat partea îngerească sau diavolească din ea. Sexul pentru mine nu e decât o libertate în plus şi o dogmă pe care o pot verifica sau anula. Am spus, am trăit prea mult în metafizică. Acesta e drumul către pierzanie sau victorie prin femeie".

Femeia e ispită până la urmă, iar Doctorul, care e un împătimit de mituri, caută libertatea absolută prin femeie, prin Isabel, dar, în final nu obţine decât o experienţă sterilă.

Ştefan Viziru îşi pierde libertatea de alege când se căsătoreşte cu Ioana, mireasa lui pământeană. De aceea întreaga lui viaţă se desfăşoară sub semnul misterului, căci el are o cameră secretă în oraş, o întâlneşte pe Ileana în noaptea de Sânziene şi, din acel moment, va alerga mereu după o iluzie care se dovedeşte a fi un fel de fata morgana, cu deosebirea că ea îi va deschide calea spre cer, spre eternitate.

Mavrodim simte că nu ştie nimic concret despre Ileana, nici cine este, nici de unde a apărut în viaţa lui; raportându-se la ea, totul este învăluit în mister şi „cu atât mai stranie părea vraja" cu cât misterul se prelungea. Ileana este un mister total, iar Lena este „o pasăre rară (...), ultima fecioară din secolul XIX" şi, mai mult, „un mister (...), un foarte mare mister".

În timp ce Ileana îşi asumă şi îşi trăieşte singură schimbarea preferând să dispară fără urmă din viaţa lui Mavrodin, Lena pierde treptat „ceea ce era mister, spontaneitate, fantezie în făptura ei" şi îl îndepărtează pe Hasnaş, rămânând să-şi plângă destinul nedrept. Atât Mavrodim, cât şi Hasnaş rămân victime ale propriilor iubiri din trecut fără a reuşi să se detaşeze complet de ele sau să dezlege pânza misterioasă ţesută în jurul acestora. Ileana / Lena este personajul feminin marcat de emoţii şi mistere care dăinuie în sufletul celor doi bărbaţi şi după ani de zile.

Poate personajul feminin cel mai încărcat de mister este Domnişoara Christina. Misterul ei ţine de altă lume, o lume inaccesibilă unui pământean. Avidă de dragoste, ea traversează barierele timpului şi spaţiului, conştientă de pedeapsa care o aşteaptă *dincolo*, dar dedicată până

la disperare proiectului Egor, îşi ţese vraja în jurul tuturor. O vrajă unică, ameţitoare care paralizează simţurile, întunecă minţile şi tulbură vieţile celor din lumea pământeană. Domnişoara Christina este zburătorul feminin care atrage, dar şi înspăimântă în acelaşi timp. E înger şi demon (în special demon), mărire şi cădere, agonie şi extaz, întrupare metafizică care ascunde o taină de nepătruns.

În *Maitreyi*, Eliade o învăluie în magie şi mister pe Maitreyi, dar şi iubirea însăşi „are un parfum aparte, ameţitor, miros îmbălsămat de floare exotică, risipind o vrajă mistică, o magie erotică unică şi inedită”[15].

Maitreyi este o „întrupare de mit, simbol, imagine concretă şi fiinţă în carne şi oase, (...) trăieşte o viaţă care poate fi turnată şi fixată în marele concept al dragostii. Atâta plinătate şi esenţialitate se află în fiecare gest şi în fiecare nuanţă psihologică a acestei fiinţe tipice, încât nu poate fi nicio mirare dacă cetitorul la urmă rămâne cu convingerea că Maitreyi nu semnifică o dragoste, un caz de dragoste, ci dragostea însăşi”[16].

Magia şi misterul sunt atributele feminine supreme ale lui Maitreyi care îl fascinează pe Allan, tânărul inginer român. El se afundă tot mai adânc în descoperirea acestei iubiri echivalentă cu descoperirea bengalezei Maitreyi – o apariţie exotică şi încântătoare pe care nu o bănuieşte la început, dar care reuşeşte să-l smulgă din coordonatele simpliste ale existenţei sale într-o lume străină, cu legi nescrise şi nebănuite de Allan.

Misterul din jurul lui Maitreyi nu are început şi nici sfârşit, te cuprinde pe nesimţite şi „rămâne mai departe închis ca un inel aruncat în mare”[17], ca o taină călătoare imposibil de descifrat, dar totuşi „un miracol împlinit”[18]. Gingaşă şi pură, fiinţă obişnuită la prima vedere, Maitreyi se transformă încet-încet într-un simbol al Indiei şi al dragostei în acelaşi timp. Ea reprezintă tot ce Allan îşi doreşte şi nu poate avea: marea dragoste, sentimentul suprem care însufleţeşte orice muritor.

O altfel de taină deţine Hildegard, iubita lui Gavrilescu din tinereţe. Şi ea e înconjurată de vrajă şi mister, dar vraja ei ţine de altă lume, de vis, de ireal, de nepătruns. Ea este mireasa lui din veşnicie, asemenea Ilenei Sideri sau domnişoarei Christina, cu specificaţia că dimensiunea în care se află este undeva la hotarul dintre *tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. Se înduioşează, deci capătă conotaţii umane, atunci când simte că lui Gavrilescu îi e frică, dar nu-şi trădează taina, ci devine ghidul iubitului spre tărâmul veşniciei: „«Îi e frică», remarcă înduioşată Hildegard. În acest popas între viaţă şi moarte, ea l-a aşteptat pentru a pleca împreună, poate, pentru că şi ea ratase «ghicirea ţigăncii». Roabă şi ea a trecutului, a unei dragoste neîmplinite, femeia realizează situaţia, dar nu o poate transcede; utilizând pluralul solidarităţii, al unui destin în sfârşit comun («toţi visăm»), ea devine un «ghid» al bărbatului, o nouă Beatrice”[19].

În opera lui Eliade sunt multe personaje masculine care aleg (sau sunt alese de destin cu acest scop) moartea ca mireasă absolută, prin această unire reuşind să-şi anuleze limitele şi existenţa de pe pământ, reuşind astfel să păşească în libertatea absolută. Însă moartea reprezintă şi ea o altă aventură, un alt mister de dezlegat, o cădere în abis. Rolul masculinului este de a pune în evidenţă personajele feminine care, de obicei îşi găsesc punctul de sprijin în universul creat de cele masculine. Eliade nu se rezumă la o feminitate sugerată, ci creionează un portret-robot al

[15] Mircea Vaida, *Proza lui Mircea Eliade*, în „Limbă şi literatură română”, vol. XVII, 1968, p. 103.
[16] Petru Comărnescu, *Epistemologia dragostii la Mircea Eliade*, în „România literară”, an II, nr. 81, 2 septembrie 1993, p. 1.
[17] Mihail Sebastian, *Mircea Eliade: Maitreyi*, roman < Premiul Techirghiol – Eforie > < Cultura Naţională >, în „Cuvântul”, an IX, nr. 2890, 14 mai 1933, p. 2.
[18] *Ibidem*, p. 1.
[19] Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*, studiu introductiv la vol. „La ţigănci şi alte povestiri”, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. XXXIX – XLII, XLVIII.

acesteia, şi anume feminitatea ideală, cea existentă în mintea lui pe care o transpune în personajele sale şi, prin aceasta, le conferă un statut aparte.

Poate ar mai fi de adăugat faptul că Mircea Eliade priveşte femeia adesea nu doar ca pe o fiinţă obişnuită, ci ca pe o structură ce aparţine armoniei divine, bărbat – femeie (prin aceasta înţelegând o singură fiinţă). El vede în femeie apogeul frumuseţii creatoare a divinităţii din perspectiva implicării supramentalului (nu a raţiunii) în analiza feminităţii personajelor lui.

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, studiu introductiv la vol. „La ţigănci şi alte povestiri", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Beauvoir, de, Simone, *La deuxième sex*, Éditions Gallimard, 1949, reeditată *Al doilea sex,* Bucureşti, Editura Univers, 2004.

Comărnescu, Petru, *Epistemologia dragostii la Mircea Eliade*, în „România literară", an II, nr. 81, 2 septembrie 1993.

Eliade, Mircea, *Memorii. 1907–1960*, ediţia a II-a revăzută şi indici de Mircea Handoca, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.

Paglia, Camille, *Sex şi violenţă sau natură şi artă* în „Secolul 20" – Femei şi feminisme, 7–9/1996, Bucureşti, Editura Publirom, 1996.

Sebastian, Mihail, *Mircea Eliade: Maitreyi*, roman < Premiul Techirghiol – Eforie > < Cultura Naţională >, în „Cuvântul", an IX, nr. 2890, 14 mai 1933.

Vaida, Mircea, *Proza lui Mircea Eliade*, în „Limbă şi literatură română", vol. XVII, 1968.

MUḤAMMAD'S NIGHT JOURNEY TO HEAVEN: THE INITIATIC PATH TO A TEMPORAL AND SPIRITUAL LEADERSHIP[1]

Emil Potec
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The journey into Heaven that Muḥammad made during the during the night of the 27-th day of Rajab month, 620 created for the Islamic culture, the possibility of using ancient Semitic symbols and Arabic symbols in order to legitimate the place that the charismatic leader has inside the Islamic community and to emphasize the authentic place that the Islamic community has near the other two monotheistic communities. As Geo Widengree concluded in his two studies The ascension of the Apostle and the Havenly Book and Muhammad, the Apostle of God and his Ascension, Muḥammad's Night Journey reflects a ritual of sovereignty which is specific to the Ancient Near East, in regards with the ascension of the king as a central event concerning his coronation. Muḥammad's Night Journey reflects also a ritual during which Muhammad sees God, and he is sacred as a prophet, being in direct contact with God and with the other monotheistic prophets (as the literature of the IX century in the Islamic milieu tries to describe). This initiatic path doesn't have as result the transformation of Muḥammad into a character with divine powers; it has as result the unification into Muḥammad's person of two different powers, the temporal and the spiritual one, and the confirmation of Muḥammad as a spiritual and temporal leader for a new community.

Keywords: initiation, sacred, kingship, ladder, Islamic community.

In many religious traditions, ascension into heavens is a specific way to become initiated into a new, sacred status. It is a journey which implies a dichotomy of plans: firstly the profane-sacred plan, secondly the telluric-celestial plan, both of them being transformed by the possibility of communication through transcendence. This possibility waives the dichotomy during the ascension and keeps an opening status between the elements of each dichotomy, after the ending of the ascension: the sacred will be opened to the profane, the celestial will be opened to the telluric. Muḥammad Night's Journey is an event which can be read in this key. However Muḥammad's Night Journey cannot be limited at this point of view. The event is more complex, as, we are dealing with an initiatic path to a temporal and a spiritual leadership.

In order to receive the message of his mission, Muḥammad will start a night journey described by the Qurʾan[2] and by Ibn Ishaq[3]. Using the first sura from the chapter 17th of the Quran, a devotional tradition will be developed starting with the late 7th century around the prophet's night journey, creating a story with a mythical foundation.

[1] This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.
[2] "Exalted is He who took His Servant by night from al-Masjid al-Haram to al-Masjid al- Aqsa, whose surroundings We have blessed, to show him of Our signs. Indeed, He is the Hearing, the Seeing."(Koran: 17:1).
[3] Guillaume,A. (2004) *The Life of Muhammad, a translation of Ishaq's Sīrat Rasūl Allāh*, Oxford: Oxford University Press, 103-109.

The journey takes place in a critical period from Muḥammad's life, during the night of the 27-th day of Rajab month, 620. After his wife Khadīja and his oncle Abū Tālib, two of his most power supportters, died, the presure from the part of the Meccan's tribes, especialy Qurays reached it's up level. In this context, during this night, the Prophet was sleeping in the Umm Hānī's house, situated near the sanctuary of Kaʾba. In that moment, Muḥammad is awaken by the angel Gabriel who is taken him to a fabulous animal, *al Burāq*. This is the time when the nigh journey begins.

The night journey starts as a horizontal journey relating Mecca and Jerusalem and continues with a vertical journey, relating Jerusalem and the seventh skies. Concerning the first part of the journey, the terrestrial one, Muḥammad is acting as a mythical hero, connecting two sacred centers through Abraham, the common ancestor[4]. The presence of Abraham in Mecca is related with Kaaba, the sacred sanctuary built by Abraham through the divine commandment received by the agency of the divine revelation. In this way, Mecca becomes a center of spirituality equal to Jerusalem. By means of the night journey, Muhammad is preparing a change of paradigm concerning the Holy City. The sacred geography of Jerusalem will be transferred to the city of Mecca, which will become an *Axis Mundi*, a place where men and the divine can meet.

By connecting the two points, The Prophet is making a voyage into *illud tempus*, an anamnetic voyage during which he is recovering the abrahamic tradition, the pure tradition before Judaism, Christianity or politeism.

On the second part of the journey, Muḥammad appears as a prophet who is receiving his prophetic mission by ascending to heaven.

Even the motive of ascension is common to monotheistic traditions and seems to be inspired by the Hebrew and Christian religions or by the Iranian religious tradition as Zoroastrianism (for example Geo Widengren thinks that the islamic ascension follows the pattern of the Arda Viraf's ascension into heaven[5] relating it to the Iranian image of the ascension), Muhammad's ascension is an original tradition related with the arab imaginary as Culianu also states[6] as the circumstances, the developement and the objectives of the story are different.[7]

The journey to the seventh skies is offering the opportunity to communicate directly with the monotheistic prophets before Islam. We are assisting to a prophetic pyramid; a prophetic hierarchy related with the importance that each prophet has in the Islamic history. That is why, Adam is situated in the first sky, Jesus Christ in the second one, Joseph in the third one, Enoch in the fourth, Aaron in the fifth, Moses in the sixth, Abraham, who is sitting on a throne at the

[4] Both, the Quran and the Islamic tradition, show the presence of Abraham at Mecca. As a divine command, Abraham starts a journey to Mecca in order to built Kaʾba. Following the ida of Ali bin Abi Talib, Abraham received divine aid to descover the place where the sanctuary has to be built through a fantastic being, *Sakina* (Reuven Firestone (1992) "Abraham's Journey to Mecca in Islamic exegesis: A Form-Critical Study of a Tradition" [In] *Studia Islamica*, No.76, 12). The name of the fantastic being is hiding the divine presence as *sh-k-n* means „to hide the divine presence" (Reuven Firestone, *art.cit.*, n. 22). for Mujahid this journey to Mecca was made under the protection of ange Gabriel, on the back of a horse named *al Buraq*. In Mecca, the place where the sanctuary ha s to be built is reviled by a djinn. Once the sanctuary is bulit, Abraham regain Syria; Agar and Ismael remain in Mecca (Reuven Firestone, *art.cit*, 15-16). The version of Ibn Abbas follow the biblic Genesis in the purpose to relate Abraham to the ismael descendance in Mecca (Reuven Firestone, *art.cit*, 21)
The three versions have a commun idea: the built of the sanctuary in Mecca is related with the name of Abraham and is reveild by a divine command. Taking into consideration this situation, Mecca become a center of spirituality equal to Jerusalem.

[5] Geo Widengree (1955) *Muhammad, The Apostle of God, and His Ascension*, Uppsala, 204-216.

[6] Ioan Petru Culianu (1993) *Psychanodia I. A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance*, Leiden: E.J. Brill, 57.

[7] Claude-Claire Kappler (1987) "L'ascension de l'apôtre Paul et l'ascension de Muḥammad : démons et merveilles de l'au-delà" [In] *Démons et merveilles au Moyen Âge. Actes du Ive Colloque International*, Centre d'Études Médiévales, Nice : Université de Nice, 287.

entrance into paradise, in the seventh. This is a fine example of reordering in an Islamic way, the prophetic pantheon common to the monotheistic religions. To complete the omissions related with the Ibn Ishaq's description, late traditions refers to a short dialog that Muḥammad had with each prophet. Muḥammad is greeted with "Be blest true brother and true prophet".[8] During the voyage to Jerusalem, Muḥammad is leading other prophets in prayer as *imām*. He is also the prophet who ascends to the highest level.[9]

Taking into consideration this aspects, we can see that Muḥammad's journey is presented as a ladder, relating the sky and the earth, each step helping him to understand God's will and his own universal mission between mean. The leader is the symbol revealing the initiation into the prophetic mission.[10] Muhammad becomes initiated into the secrets of life and death. The celestial ladder is under the angels observation and it is a symbol of death as only the souls of death humans can use it. The ladder is under Allāh's power as one of the names that Allāh is using in his quality of sovereign-judge is *dhū ʾl-maʿārij* „the master of the ladder"(Quran LXX: 3-4). This ladder can be found in Jerusalem, which is designed with this occasion *Bayt al-Muqaddas* „temple, sanctuary, Holy House, Sacred Tent"[11] and has a beginning the stone that Jacob used as a pillow during the night when he had the vision of the ladder.[12]

Traditions state that Muḥammad was taken into the presence of God, from whom he receives the secrets of the otherworld. In order to receive them, Muḥammad will be aware, step by step, by passing from a sky to another, of the meaning of the world, of the unity and the multiplicity inside the creation, of the true of the revelation. On the last station, Muḥammad will see clear and will understand God's will and his own universal mission between mean. He will be designed as the first of the prophets, being the only prophet who saw God, will be close to God, and will be also sacred as a temporal leader for a new *umma.*

J. R. Porter relates Muḥammad's ascension and the shamanist phenomenon. In his vision, this type of connection can explain, in a holistic way, the implications of this type of journey inside Islam. The author is trying to relate the ecstatic experience that Muḥammad is living with ecstatic experience of a shaman. The two images are not to be identified; it offers an explanation of the ascension to heaven as essential part of the prophetic vocation, vocation which seems to follow the plan of a shamanic initiation "transformed by the Muhammad's own experience and his personal genius."[13] In regards with this subject, we have to assert an important difference between the two types of journey. If the shamanic experience takes place spiritually, only the spirit having the capacity to sustain the ascension into heaven, in regards with Muḥammad's ascension Islamic tradition confess that it was a corporal journey. Al- Ṭabarī offers three

[8] Al Ghaiți (1962), *Story on the Night Journey and the Ascension*, translated by A. Jeffery, New York : A reader on Islam, 621-639.

[9] Frederick S. Colby (2002) "The Subtleties of the Ascension: al-Sulamī on the Mi'rāj of the Prophet Muhammad" [In] *Studia Islamica,* no. 94, 172.

[10] Angelo M. Piemontese (1987) "Le voyage de Mahomet au Paradis et en Enfer: une version persane du *mi'raj*" [In] Claude Kappler, *Apocalypses et voyages dans l'au-dela,* Paris : Les éditions du Cerf, 298.

[11] *Ibidem,* 297.

[12] In first century the apocryphal writing known under the name of *Jacob Ladder* we can find the description of the event (James L. Kugel (1994) *In Potiphar's House. The Interpretive Life of Biblical Texts,* Cambridge: Harvard University Press. 117-118) presenting the stone as the beginning of the ladder. The mythical implications of the stone are huge. This stone is considered as being in the same time the place from where God created the earth and where he left the print of his foot, the place where the Ascension of Jesus took place, event during which he left on the stone the print of his foot, the stone which sustain the Holy of Holies from the Temple, the place from where Muhammad started his ascension, leaving the print of his foot (Gordon Darnell Newby (1989) *The Making of the Last Prophet. A Reconstruction of the Earliest Biography of Muhammad*, Columbia: University of South Carolina Press, 30, n. 89).

[13] J. R Porter (1974) "Muhammad's Journey to Heaven" [In] *Numen*, Vol. 21, Fasc. 1, 80.

arguments to sustain this assertion. The first argumet is that the Prophet was found in an intermadiary stage, wakefully, when the journey takes place. The second argument which is the conclusion of the first one is that he is conscient on this event in every moment of the journey. The third argument, as an extenision of the first two, is that the corporal journey is a sign (*āya)*, an incontestable proof of his divine mission. For this three arguments Ṭabarī's is using as a base Koran XVII: 1 were we can find the mention that God allows to his servant to make the journey and not to the spirit of his sevant.[14] Even this oppinion is accepted by the majority of the scholars dealing with the problem of the Prophet's ascension, there are also different oppinions which are stating that the ascension was rather spiritual then corporal.[15] The conclusion is that, corporal or spiritual, Muḥammad's Night Journey reflects a ritual during which Muhammad sees God, and he is sacred as a prophet.

Ṭabarī's explanation prevous seen is considered as a part of the traditions without a istorical background, reather devotional than historical, his arguments can be used in order to create the prophet's image as a temporal and spiritual leader. By using the classical myth of the ascension, Islam will lay the foundation of his universalism, the first experiment of this universal vision being the comunity created at Medina

We find in this type of investigation a real fact that allows us to relate this episode to a general characteristic of the oriental world, referring to the investiture with a type of authority following initiatic rituals. Muḥammad's night journey can be is a part of a sovereignty ritual specific to the Ancient Near East concerning the king's ascension as a central event of his coronation[16], ritual which was maintained and transferred with this mythical heritage to the divine messenger, the chosen one, in conclusion, to the being who is overcoming the human condition, whoever, without being transformed into a divine character, a character with divine powers. In this context we have to keep in mind the difference that Eliade is making in regards with two types of overcoming the human condition. The first type is referring to the contact with the spiritual realities; contact which assures the participation to the condition of the spirits. The second one is referring to the transfiguration of the human condition into a being of divine order.[17] In the case of the Prophet's night journey, overcoming the human condition has as result the unification into Muḥammad's person of two different powers, the temporal and the spiritual one, and the confirmation of Muḥammad as a spiritual and temporal leader.

The fabulous animal which is used in order to make the journey from Mecca to Jerusalem is also a part of the Semitic symbol of kingship. The description made by Anas b. Māik, one of the prophet's companions, is showing that we are dealing with a white animal situated between donkey and mule.[18] Red in a Semitic key, this image could refer to the triumphal entrance of

---

[14] Abū Jaʿfar Muḥammad B. Jarīr al- Ṭabarī (1989) *Jāmiʾal-bayān ʾan ta' wīl āy al- Qur' ān (The Commentary on the Qur' ān),* translated by J. Cooper, vol. 1, Oxford: Oxford University Press, 230.

[15] Helmut Gatje (1976) *The Qur'an and its Exegesis*, London: Routledge and Kegan Paul, 74-77.

[16] Geo Widengree (1950) T*he ascension of the Apostle and the Havenly Book,* Uppsala, 81 cf. Geo Widengree, *The Apostle of God...*, 95.

[17] Mircea Eliade (1998) *Mituri, vise şi mistere*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic, 109 cf. Mircea Eliade (1956) "Symbolisme du „Vol magique„" [In] *Numen*, vol. 3, Fasc 1, 3.

[18] Muslim (1978), *Ṣaḥiḥ*, I (*Kitāb al-imān*), LXXV, 309, rendered into English by Abdul Hamid Siddiqi, Vol. 1, (*Kitab Bhavan)*, New Delhi, 101.
The name of the fantastic beast seem to be related with *barq* (lightning) an alusion to his speed. In the Ibn Abbas' version this beast is described as having a human head and a hors body (Ibn Abbass (1995), *Al Isra' wa al Miʾraj (Le voyage et l'ascension nocturnes du prophète)* traduit de l'Arabe par Ali Druart, Beyrouth-Liban : Les éditions Al-Bouraq, 12). A hadīth mentioned by Mālik ibn Saʾsaʾah states that only one leg of this creature could cover a great distance. Ibn Saʾad using Wāqidī's information,

Solomon in Jerusalem to become king and to the triumphal entrance of Jesus Christ in the same city, described in the New Testament. The beast is introduced into a ritual of prophetic initiation because on his back traveled Adam and Abraham[19] and on the Resurrection Day Muhammad will appear on his back. In this way *Al Burāq* is becoming the symbol of the relation with the ancient prophets[20], Muhammad using the same practices and customs. In this way Muhammad is placed in the holy tradition of the divine revelation.

Taking into consideration these elements, we can notice four implications of Muhammad's ascension and for his nocturnal journey. These implications are influencing the way in which the Prophet will relate himself to his umma, his community, and his community to the prophetic experience. The first implication is the spiritual implication resumed in the ecstatic experience and in the vision of God. The second implication, the religious one, emphasizes the importance of Jerusalem as the third city of Islam. The third implication, the theological one, asserts the unity of Revelation inside the prophetic pluralism and the priority of the prophet into what we can call a prophetic pyramid; in this context, the ascension is a guaranty of the authenticity of the divine promises.[21] The fourth implication, the ritualistic one, refers to the institutionalizing of the five daily prayers implication. Analyzing these four images, we can aver that both the ascension and the journey to Jerusalem are producing mutations in the perception of the prophetic phenomenon and the understating of sacred. For example, the night journey to Jerusalem and then to the seventh sky, is inserting Jerusalem into a sacred and political Islamic heritage. That is why, Jerusalem appears as the first direction for the daily prayer and, when Omar conquers the city in 638, he is building a cultic house on the same place from where the Islamic tradition is telling that Muhammad started his ascension, the Hebrew tradition mentions that Isaac's sacrifice took place, and Solomon and Herod's temples were built.

In conclusion, Muhammad's night journey to heaven is exploring the mythical capacity of the Arab imaginary to develop a story which is a metaphor of the metahistory. Following the path of the ancient ascensions, Muhammad will find at the end of his journey the authenticity and the authority of his mission, and he will be sacred in the same time as a spiritual and a temporal leader. Each dialogue that he has with the ancient prophets is in the same time recognition of his prophetic status and recognition of the place that the Islamic umma has among the monotheistic community. The final purpose of the journey is in the same time the legitimacy of Muhammad as a new leader and the legitimacy of his community as being the greatest and the more perfect community of mankind, the reflection of his leader's initiatic path into temporal and spiritual.

Bibliography:

Ibn Abbass (1995), *Al Isra' wa al Miʾraj (Le voyage et l'ascension nocturnes du prophète)* traduit de l'Arabe par Ali Druart, Beyrouth-Liban : Les éditions Al-Bouraq.

Al Ghaiți (1962), *Story on the Night Journey and the Ascension*, translated by A. Jeffery, New York : A reader on Islam.

describe this creature as having two wings (ʾAbd-Allāh Hajjāj (1995) *L'isrā et le mʾirāj. Le voyage et l'ascension nocturnes du prophète,* Paris : ed. Essalam, 33).

[19] Ibn Abbass, *op.cit.*, 13.

[20] Brooke Olson Vuckovic (2005) *Heavenly Journeys, Earthly Concerns. The Legacy of the Mi'raj in the Formation of Islam,* New York & London: Routledge, 49.

[21] Angelo M. Piemontese, *art.cit.*, 294.

Eliade, Mircea (1998) *Mituri, vise şi mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București: Editura Univers Enciclopedic.

Eliade, Mircea (1956) "Symbolisme du „Vol magique„" [In] *Numen*, vol. 3, Fasc 1; pp. 1-13.

Guillaume,A. (2004) *The Life of Muhammad, a translation of Ishaq's Sīrat Rasūl Allāh*, Oxford: Oxford University Press.

Firestone, Reuven (1992) "Abraham's Journey to Mecca in Islamic exegesis: A Form-Critical Study of a Tradition" [In] *Studia Islamica*, No.76; 5-24

Colby, Frederick S. (2002) "The Subtleties of the Ascension: al-Sulamī on the Mi'rāj of the Prophet Muhammad" [In] *Studia Islamica*, no. 94; 167-183.

Culianu, Ioan Petru (1993) *Psychanodia I. A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance*, Leiden: E.J. Brill.

Gatje, Helmut (1976) *The Qur'an and its Exegesis*, London: Routledge and Kegan Paul.

Hajjāj, ʾAbd-Allāh (1995) *L'isrā et le mʾirāj. Le voyage et l'ascension nocturnes du prophète,* Paris : ed. Essalam.

Kappler, Claude-Claire (1987) "L'ascension de l'apôtre Paul et l'ascension de Muḥammad : démons et merveilles de l'au-delà" [In] *Démons et merveilles au Moyen Âge. Actes du Ive Colloque International*, Centre d'Études Médiévales, Nice : Université de Nice; pp. 283-293.

The Koran interpreted, translated by A. J. Arberry, Prentince Hall & IBD, London, 1964

Kugel, James L. (1994) *In Potiphar's House. The Interpretive Life of Biblical Texts*, Cambridge: Harvard University Press.

Muslim [1978], *Ṣaḥiḥ*, I (*Kitāb al-imān*), LXXV, 309, rendered into English by Abdul Hamid Siddiqi, Vol. 1, (*Kitab Bhavan)*, New Delhi.

Newby, Gordon Darnell (1989) *The Making of the Last Prophet. A Reconstruction of the Earliest Biography of Muhammad*, Columbia: University of South Carolina Press.

Piemontese, Angelo M. (1987) "Le voyage de Mahomet au Paradis et en Enfer: une version persane du *mi'raj*" [In] Claude Kappler, *Apocalypses et voyages dans l'au-dela*, Paris : Les éditions du Cerf ; 293-320.

Porter, J. R. (1974) "Muhammad's Journey to Heaven" [In] *Numen*, Vol. 21, Fasc. 1; 64-80.

al- Ṭabarī, Abū Jaʿfar Muḥammad B. Jarīr (1989) *Jāmiʾal-bayān 'an taʿwīl āy al- Qurʾān (The Commentary on the Qurʾān),* translated by J. Cooper, vol. 1, Oxford: Oxford University Press.

Vuckovic, Brooke Olson (2005) *Heavenly Journeys, Earthly Concerns. The Legacy of the Mi'raj in the Formation of Islam,* New York & London: Routledge.

Widengree, Geo (1950) *The ascension of the Apostle and the Havenly Book*, Uppsala.

Widengree, Geo (1955) *Muhammad, The Apostle of God, and His Ascension*, Uppsala.

THE CREATOR'S DRAMA IN HORIA LOVINESCU'S PERSPECTIVE. *MOARTEA UNUI ARTIST*

Alin Serafim Ştefănuţ
PhD Student, University of Oradea

Abstract: The present paper focuses on the idea of the creator facing death as it is reflected in Horia Lovinescu's Death of an Artist. The struggle is both a physical and a psychological one. The creator's myth is reinterpreted and the central idea of the play reflects the human's fear in face of death. The tragically condition of the artist is strengthened by his lack of authority towards the new generation, represented by his son. Manole's falling into death is guided by Domnica, a local Charon who constantly reminds him about the great passage from life to darkness.

Keywords: drama, myth, death, folklore, sufferance

Omul care şi-a pierdut omenia şi *Moartea unui artist* sunt cele două piese scrise Horia Lovinescu care se află în descendenţa directă a mitului estetic, aşa cum a fost el formulat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*[1]. În cea de-a doua dintre operele horialovinesciene amintite, lupta creatorului nu mai este, ca în balada populară *Monastirea Argeşului*, cea cu creaţia care nu se lasă făurită, ci este una mult mai concretă şi vizează fiinţa umană, în condiţia sa existenţială, indiferent de locul sau timpul în care fiinţează. Este vorba despre Moarte, percepută ca limită a vieţii.

Proiectată din 1960 şi publicată în 1963, drama *Moartea unui artist* aduce în prim-plan imaginea lui Manole Crudu, sculptor de renume internaţional, „obişnuit să se considere sub toate aspectele un fel de zeu invincibil"[2], surprins în luptă cu ameninţarea morţii. Ajuns la o vârstă înaintată, cincizeci şi opt de ani, cu o carieră încununată de succes, Manole se întoarce în ţară după o absenţă de patru ani. Bolnav de inimă, medicii îi interzic să mai lucreze şi se vede nevoit a lupta cu tenebrele morţii atât la modul fizic, cât şi psihic. În criză de timp, sculptorul trăieşte după principiul mors certa, hora incerta. Caracterul tragic este dublat de lipsa autorităţii în faţa tinerei gererații de creatori, reprezentate de Vlad, fiul cel mare al creatorului, tipul artistului steril, căruia trebuie să i se opună didactic, potrivit aşteptărilor epocii, şi să-i demonstreze caracterul umanist al artei. Sensurile piesei se multiplică, astfel încât Manole apare ca un om aflat în faţa unor limite imposibil de trecut. Drama sa urmăreşte două direcţii majore şi „se va cristaliza în două conflicte: în planul setei de viaţă [...] prin pasiunea pe care o simte faţă de Cristina; în planul spiritualului, prin conflictul care îl opune fiului său mai mare, Vlad, de asemenea sculptor, dar corupt ca artist şi ca om, de concepţii iraţionaliste, pesimiste, antiumane, şi de morala cinică a tuturor rataţilor"[3].

Potrivit unei mărturii de-a autorului, două sunt „rădăcinile" piesei: pe de o parte contactul cu moartea, cu problematica ei, fiind în acest caz „un act de exorcism, de eliberare", iar, pe de

[1] A se vedea G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Semne, 2003, pp. 64 - 65.
[2] Ion Vartic, *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 280.
[3] Radu Popescu, în *Horia Lovinescu interpretat de...*, pp. 148 - 149.

altă parte, pasiunea pentru marile mituri românești[4]. Într-un alt interviu din 1964, dramaturgul afirmă că trei sunt motivele care au stat la baza creării piesei: problema morții, cu „coloratura cea mai subiectivă", modul în care au fost percepute „erorile sau abaterile de la crezul estetic" și „responsabilitatea artistului față de arta lui și de cei cărora li se adresează"[5]. Demnă de interesul criticii este sinteza pe care o propune Lovinescu: artistul, creatorul aflat în fața propriei expieri iminente. Moartea, alături de problematica creatorului, ocupă locul central al piesei, iar celelalte personaje gravitează în jurul acestor două teme fundamentale, întrupate în eroul operei.

Mircea Ghițulescu vede în Manole Crudu „o comună reprezentare a creatorului genial, reprodusă după un clișeu clasic din care nu lipsește determinarea erotică văzută ca elan vital perpetuu"[6]. Însă problematica artistului, așa cum este ea formulată de Lovinescu, este mult mai profundă. Într-adevăr, mitul artistului izolat de lume într-un turn al creației poate fi sesizat cu ușurință în piesă, însă umanizarea artistului se produce prin înfruntarea fricii de moarte, teamă cu resorturi adânci în profunzimile oricărei ființe umane. Astfel, alteritatea se regăsește în destinul creatorului, iar caracterul solar al acestuia este umbrit de permanența morții. Ce trăire poate reda mai bine solidaritatea artistului cu ființa umană, percepută la modul general, decât teama de moarte?

Tată a doi copii, Vlad și Toma, iubit de actrița Claudia Roxan și venerat de Cristina, secretara sa în vârstă de șaptesprezece ani, Manole pare a fi un răsfățat al sorții, înconjurat de oameni care par gata a-i satisface toate capriciile, astfel încât el să se poată dedica pe de-a-ntregul creației sale: „Manole Crudu este sculptor, răsfățat de public, adulat de femei, bolnav și vârstnic, îndrăgostit, goethean, de Cristina. Lovinescu supralicitează, aici, un mit al geniului încleștat în luptă nobilă cu reprezentarea grandioasă a umanului, pe de o parte, cu propriile fantasme, pe de alta"[7].

Pentru a sugera condiția aleasă a artistului, dramaturgul îi plasează atelierul în planul „cel mai înalt", iar acțiunea piesei debutează noaptea, într-un timp al neliniștilor și al indeterminărilor. Noaptea reprezintă toposul nașterii spaimelor lui Manole. Ziua acestea apar ocazional, în schimb noaptea le aparține pe de-a-ntregul. Venirea nopții echivalează cu pătrunderea într-un univers populat de monștrii și coșmaruri, de idei negre, cea mai sugestivă fiind cea a prăpastiei care se deschide la picioarele creatorului.

Manole este un creator în sensul modern al cuvântului, o existență glorioasă trăită pe altarul creației. Locul nașterii sale este mitul, însă valențele pe care le comportă acest topos simbolic se modifică semnificativ. Măcinat de dorința de a crea, eroul moare în momentul în care medicul îi interzice, din cauza problemelor de sănătate, să mai lucreze, moment în care ajunge să se simtă „ca o cârpă, ca o boarfă", inutilitatea resimțită fiind echivalentul morții eului în plan personal. Pentru creator moartea s-a produs deja, cea fizică fiind doar urmarea firească a celei creatoare. Și în cazul său se aplică crezul potrivit căruia „cele mai grave suferințe nu sunt dureri"[8].

În cazul lui Manole Crudu tragicul este accentuat de lipsa unui contact anterior cu moartea. Orgoliul că a dominat-o prin creație îi creează impresia că a alungat-o definitiv din viața sa. Creatorul neagă concretețea morții de-a lungul existenței sale, și, deodată, se vede pus în fața

[4] A se vedea mărturia lui Horia Lovinescu din Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, Colecția „Rampa", București, Editura Eminescu, 1975, pp. 6 - 7.
[5] Horia Lovinescu în *Horia Lovinescu interpretat de...*, p. 3.
[6] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 221.
[7] Idem, *ibidem*., pp. 220 - 221.
[8] Paul-Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții; urmat de problema morală a morții*, trad. de Marina Vazaca, București, Editura Humanitas, p. 41.

certitudinii că trebuie să moară. Chiar dacă primele semne ale morții nu sunt alarmante, în plan interior ele declanșează un întreg proces de conștiință ce implică ființa în ansamblul său, pentru că „tragicul pune în joc ființa omului prinsă în cele mai grave raporturi ontologice și implicații spirituale”[9]. Creatorul își vede amenințată rațiunea de a exista ca om și ca artist, iar scenariile posibile se multiplică, însă toate au același final: expierea ființei umane precedată de pierderea esenței vieții, a puterii de a crea, de a modela însăși viața. Principalul reproș ce i se poate aduce creatorului este că nu a învățat să moară, spre deosebire de Domnica, „dada” care l-a îngrijit pe Manole în copilărie: „... am mai murit oleacă. Oleacă, și încă oleacă, și într-o zi, gata, mă isprăvesc” îi spune aceasta. În același timp, nu moartea în sine constituie principala problemă a lui Manole, ci amenințarea acesteia. El refuză să accepte că „a trăi înseamnă a lupta în permanență împotriva unor obstacole și unor amenințări și că fiecare organism își epuizează cu timpul energiile în această luptă”[10].

Moartea ia forma unui abis întunecat, ale cărui tenebre par a-l înghiți pe om. De altfel, „misterul morții este, prin tradiție, resimțit ca neliniștitor și apare reprezentat prin forme înfricoșătoare. Aceasta înseamnă nu atât teama de topirea în neant, cât împotrivirea, împinsă până la extrem, față de schimbare și de o formă necunoscută”[11]. Manifestarea plenară a morții nu se produce până în finalul acțiunii, dar omniprezența ei pare a putea fi resimțită de Manole la toate nivelurile ființării. Pentru el spectrul morții echivalează cu intrarea într-o lume necunoscută, cu trecerea de la concret la mitul pe care îl menționează când vorbește de ultima sa creație, menită a reprezenta „saltul omului într-un ev”, cu posibilitatea de a se înălța până la mit.

Condiția tragică a artistului este susținută de iubirea de viață, Manole autocaracterizându-se ca „un lacom de viață”. Piesa constituie reprezentatea unei vieți în care moartea a fost suspendată. Teama și disperarea care se manifestă concomitent presupun mutații profunde în planul sinelui și activează resorturi creatoare inimaginabile cărora le care victimă însuși creatorul.

Trecut de tinerețe, sculptorul constată că apropierea morții ca limită a existenței umane, în cazul său, s-a produs brusc, fără a conștientiza caracterul ineluctabil al acesteia. Pentru Manole, așa cum afirmă Paul-Ludwig Landsberg referindu-se la moarte, „Presiunea trecutului crește, în timp ce posibilitățile viitorului se îngustează”[12]. Odată pierdută capacitatea de a lucra, creatorul își pierde și sentimentul libertății, dovadă în acest sens fiind dorința sa de a duce o viață domestică alături de actrița Claudia Roxan. În mare măsură, artistul își pierde însăși libertatea și din acest motiv încearcă să compenseze deficitul spiritual în diferite modalități: „Rând pe rând, iluzia căsătoriei reconfortante (Claudia), nădejdea reluării muncii prin intermediul unuia dintre fii (Vlad), și - în cele din urmă - speranța dobândirii dragostei unei fete tinere (Cristina) se ivesc și dispar dovedind zădărnicia tratativelor de evadare din ordinea naturală a lucrurilor”[13]. Toate acestea nu sunt altceva decât grave erori tragice, cărora creatorul le cade victimă din dorința de a reduce până la dispariție omniprezența perspectivei morții în existența sa.

Manole trăiește o experiență cathartică. Pentru el, a sculpta înseamnă a ființa, a ține departe demonii interiori. Moartea propriu-zisă, cea interioară, se produce în momentul în care artistul constată propria incapacitate de a mai crea, iar piedicile nu țin de muză sau de lipsa talentului, ci își află o încarnare concretă în boala care-l macină trupește pe artist. Dramatismul trăirilor interioare relevă un om puternic în fața vieții, dar profund înfricoșat de moarte. Limita a fost

[9] Gabriel, Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, Ediția a 3-a, București, Editura Humanitas, 2005, p. 19.
[10] Paul-Ludwig Landsberg, *op. cit*., p. 36.
[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volumul II, p. 315.
[12] Paul-Ludwig Landsberg, *op. cit.*, pp. 20 - 21.
[13] Vicu Mândra, *Între tragedia și dramă*, în „Gazeta literară”, nr. 2/1965, p. 7.

atinsă parțial în momentul în care artistul nu-și mai poate continua munca. Contactul l-a înspăimântat pe creator, astfel că întreaga ființă se află într-o constantă luptă cu sine până în momentul în care decide să realizeze, la modul concret, o sculptură a propriilor temeri, un depozitar al negurilor interioare. De data aceasta suferința se transformă în opera de artă, aceasta fiind efectul direct al contactului cu neantul.

Perspectiva iminentei dispariții face ca Manole să se lase cuprins de ceea ce Kierkegaard numește boala de moarte, adică disperarea percepută ca „fenomen de patologie spirituală”[14]. Starea lui Manole corespunde disperării omului care se vede neputincios în fața limitei concrete a existenței cunoscute. Maladia i-a atacat tot ce are mai de preț, îi leagă puterile creatoare și se înfățișează ca un sfârșit permanent. Însă sculptorul refuză să accepte declinul, preferând o existență solară, trăită departe de orizontul întunecat al neantului. Caracterul tragic al acțiunilor creatorului este amplificat de lipsa echilibrului, atât în artă, cât și în viață. El nu are conștiința faptului că „omul este o sinteză între infinit și finitudine, între temporal și etern, libertate și necesitate, pe scurt o sinteză”[15]. Manole se lasă cuprins de parfumul infinitului, fără a vedea caracterul finit al propriei ființe. Într-adevăr, arta are posibilitatea de a-l imortaliza, însă nu la modul în care își dorește el, cu trup cu tot. În cazul său sinteza nu se produce până în momentul final, când constată că arta poate să se hrănească și din tenebre. Rezultatul este unul contrariant, cel puțin pentru adeptul unei viziuni umaniste asupra artei, însă contribuie la întregirea universului artistic al sculptorului.

Dezvoltând ideea sintezei, Kierkegaard precizează că omul poate eșua în realizarea sintezei „fie fiindcă nu este conștient că este sine și că sinele este o sinteză, fie cultivând unilateral doar unul dintre contrariile existențiale (de exemplu: sau infinitatea sau finitudinea), fie pentru că nu vrea să fie sine sau, dimpotrivă, vrând cu atâta îndârjire să fie el însuși, încât nu acceptă că este, de fapt, o sinteză pusă la origine de divinitate”[16]. În cazul lui Manole nu se poate vorbi de prezența divinității, deoarece el ființează într-o lume fără Dumnezeu, polii existenței sale fiind creația și spectrul morții.

A sculpta tenebrele morții echivalează cu o purificare a spiritului, fiind un act de exorcism interior. Prin moarte ia sfârșit existența profană și se deschide cea marcată de sacru, însă pentru sculptor prea puțin contează ceea ce se află dincolo de moarte. Importante sunt pentru el prezentul și viața, așa cum o cunoaște.

Prin acceptarea de a sculpta tenebrele morții, Manole se reinventează în ipostaza de creator. În acest sens se neagă comunicarea cu arta anterioară și se produce o ruptură ce are puterea de a activa, într-un mod nou, resorturile interioare ale creatorului. Beneficiile sunt multiple, însă și efortul este pe măsură. Manole se purifică sufletește, arta sa este întreagă și, mai mult decât atât, creația sa, în noua formă pe care o îmbracă, este recunoscută și acceptată ca autoritate și de fiul său care o consideră ca fiind „dincolo de artă și de omenesc”.

Într-un capitol din volumul *Modelul și oglinda*, Ion Vartic pune în discuție conceptul de om sfârșit - uomo finito - în legătură cu dramaturgia lui Horia Lovinescu[17]. Concluzia la care ajunge criticul amintit este că acest concept, a cărui paternitate îi aparține lui Papini, poate fi regăsit, în diferite forme, în întreaga operă horialovinesciană. Manole Crudu ilustrează prin excelență ideea de om sfârșit. În cazul său tragismul este accentuat de dubla manifestare a limitei:

[14] Søren Kierkegaard, *Boala de moarte: un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării*, traducere din limba germană, prefață și note de Mădălina Diaconu, București, Editura Humanitas, 1999, p. 21.
[15] Idem, *ibidem*, p. 54.
[16] Idem, *ibidem*, p. 22.
[17] A se vedea Ion Vartic, *op. cit.*, pp. 276 - 282.

ca artist și ca om. Cu puterile creatoare limitate, Manole este o palidă umbră a artistului de odinioară, iar pentru el condiția de simplu om nu este suficientă. În același timp, din punctul de vedere al creației sale se produce o acțiune reparatorie. Sculptura artistului ajunge să dobândească și puterea de a reda întunericul. Arta luminoasă, „ieșită din echilibrul fericit și calm al „lipsei de întrebări și neliniști", ca și dintr-un evident deficit de suferință"[18] este întregită de creația ieșită din acea „zonă de fund, obscură și nedefinită, în care se deschid ciudate guri de peșteri".

Finalul piesei relevă un om sfârșit „la limita maximă a posibilului"[19], Manole fiind departe de liniștea interioară pe care o încearcă Socrate în fața morții, așa cum îl prezintă Platon în dialogul *Phaidon sau Despre suflet*. După sculptarea tenebrelor interioare, nu mai rămâne decât vidul: „Vlad: După... (arată spre statuie) ce se mai poate face?/ Manole: Nimic. Evident, nimic nu mai poate urma.". Interesant de urmărit, de la o apariție la alta, este destinul ultimei opere, cea întrupată din teama de tenebre a creatorului. Dacă în versiunea inițială, cea reprezentată în 1964, grupul statuar e distrus de Vlad din dorința sculptorului însuși, în versiunile ulterioare creația îi supraviețuiește autorului său ca o efigie a creatorului aflat în fața spectrului morții. Cea din urmă statuie vine să întregească concepția despre artă a sculptorului și să exprime similitudinile dintre tată și fiu, în ceea ce privește creația. Prin preferința pentru finalul în care creația ce redă angoasa rezistă, Horia Lovinescu optează pentru o artă originală, indiferent care îi este sorgintea. Manole Crudu apare ca un artist complet, veridic din punct de vedere uman, cu o creație încheiată impecabil și care împacă atât apolinicul, cât și dionisiacul.

Manole este un erou solar prin excelență. O dovedește și arta sa, cea a unui umanist incurabil, dedicat nu gratuității artei, ci creației ce contribuie la sporirea valorii umanului. Umanismul său este gratuit și, în aceeași măsură, exagerat, concesie făcută de dramaturg epocii în care și-a creat piesele. Deplasată ni se pare ideea ca Manole să creeze un monument indian, la fel cum mesajul său adresat întregii lumi deranjează cititorul sau spectatorul contemporan prin convenționalism. Cu toate acestea, este vizibilă preferința scriitorului de teatru pentru el în detrimentul fiului său, Vlad, la rândul lui, sculptor.

Vlad, băiatul cel mare al lui Manole, în vârstă de treizeci de ani, deși a ales să calce pe urmele tatălui său, nu se bucură de succesul acestuia, tocmai din cauză că încă nu s-a descoperit pe sine ca artist. Mai mult decât atât, concepția sa despre artă este total diferită de cea a părintelui său. Romulus Diaconescu consideră, pe bună dreptate, că „ne aflăm în fața a două generații spirituale diferite" și că „acesta este încă unul din motivele care îl determină pe Manole Crudu să pună sub semnul întrebării întreaga sa creație"[20]. Pentru Vlad imaginea tatălui artist de renume universal este mult prea apăsătoare, fapt care justifică nevoia unei distanțări față de modelul patern. Aceasta ia forma respingerii vehemente a concepției despre artă a tatălui și susținerea unei doctrine artistice întemeiate pe nihilism și egoism. Potrivit acestei filosofii, arta are ca singur scop exprimarea sinelui cu toate frământările care îl încearcă.

Fiul cel mare al creatorului poate fi considerat un alter-ego al acestuia, deoarece alege să portretizeze fața lunară a creației. Pentru el arta înseamnă frământări lăuntrice, zbucium, angoasă, creația sa fiind obsedată de întunecimile interiorității umane. Opoziția dintre cei doi este vizibilă încă de la primul contact al lectorului sau al spectatorului cu ei și pare ireconciliabilă. Diferențele dintre cei doi vizează, în principal rolul artei. Dacă pentru Manole, arta trebuie să aibă o funcție socială, să redea umanitatea, pentru Vlad, ea este doar ecoul unor neliniști sufletești.

[18] Idem, *ibidem*, p. 281.
[19] Idem, *ibidem*, p. 281.
[20] Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, p. 86.

Creator în devenire, băiatul are sentimentul unei premature eșuări. El se consideră „jumătatea impură, lunară și sterilă" din tatăl său, rod al întunecimilor și îndoielilor din el. Tatăl său nu îi înlătură această părere, ci, dimpotrivă, i-o întărește prin definirea sculpturii fiului „ca o bâlbâială care încearcă să imite vorbirea". Manole nu acceptă să se sacrifice pentru fiu și dorește să dețină în continuare, chiar bolnav fiind, paternitatea ideilor în creație, dovadă fiind ideea ultimei sculpturi pe care dorește să o realizeze împreună cu Vlad, „Zburătorul", proiect personal, studiat ani de zile, la a cărui realizare fiul ar avea simplul rol de unealtă. Orgolios, căutând nota personală în creație, tânărul sculptor refuză propunerea tatălui și se delimitează de filosofia sa de „predicator umanist".

Nicolae Manolescu îl vede pe Vlad ca pe un Matei din piesa *Citadela sfărâmată* și consideră că este „artistul tânăr și debusolat, care experimentează, fără vocație reală, noul și bizarul"[21]. Într-adevăr, arta sa este cea a unui creator în căutarea vocației și care încearcă să se separe de trecut. Drama sa nu este deloc neglijabilă. Ajuns la o vârstă destul de înaintată, descoperă lipsa talentului și eșecul în domeniul artei. Creația sa nu este apreciată, iar imaginea tatălui sculptor îi creează puternice complexe de inferioritate. Pe un drum ce părea cunoscut, dată fiind experiența tatălui, Vlad se găsește înstrăinat, asemenea lui Matei din *Citadela sfărâmată*. Împăcarea cu propriul eu și cu imaginea paternă se produce abia după ce acesta din urmă lasă să iasă la lumină neliniștile interioare sub forma unui grup statuar monstruos.

Finalul piesei, privit din punctul de vedere al personajului Vlad, apare oarecum forțat. Aderarea la crezul artistic al tatălui său se produce cu o rapiditate mult prea mare pentru a trece peste neîmplinirile acumulate de-a lungul a zeci de ani. Interesant de observat este faptul că Vlad își declară simpatia doar față de acea parte a artei tatălui său care este ivită din neant. Faptul a fost sesizat și de cronicarii dramatici care au asistat la premiera piesei, între care Radu Popescu: „Personajul neizbutit rămâne fiul său Vlad, nu mai puțin simpatic, aducând totuși cea mai puternică încărcătură în această poveste și decepționând chiar prin happy-end ideologic"[22].

Spiritualitatea folclorică din care își trage sevele piesa *Moartea unui artist* este reprezentată, în principal, de baladele populare *Monastirea Argeșului* și *Miorița*. Înțelepciunea populară are, pentru creatorul contemporan din drama amintită, un nume și un chip: Domnica, „dada", bătrâna doică, iar redescoperirea acesteia presupune acceptarea unei viziuni diferite asupra existenței umane, una în care moartea este un final firesc, iar nu un dat exterior vieții umane.

Domnica, în vârstă de optzeci și cinci de ani, a fost păstrată de Manole în casa sa din recunoștință, iar dialogul piesei se deschide cu reîntâlnirea acestora după patru ani și relevă două moduri diferite de raportare la marea trecere, unul popular, bazat pe credințe străvechi, iar celălalt modern, în care moartea a fost împinsă până la marginile ființei umane, încercându-se o eludare definitivă a acesteia. Conversația dintre cei doi evidențiază două caractere aflate în momente diferite ale vieții. Dacă pentru „dadă", moartea reprezintă un dat familiar, așteptat chiar: „Lasă că îmi ajunge." - îi spunea ea lui Manole referindu-se la expiere, pentru acesta din urmă, spectrul morții iminente se dovedește a fi o piatră de hotar mult prea greu de trecut.

Relația (peste ani) cu Domnica îi asigură lui Manole contactul cu depozitul ancestral de credințe al omului din popor. De altfel, „Domnica este purtătoarea înțelepciunii populare, depozitara sensurilor ascunse ale vieții, concepută ca fenomen universal integrator, inclusiv al morții"[23]. Limbajul utilizat de aceasta nu este unul obișnuit, ci unul de sorginte filozofică, „o

[21] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 988.
[22] Radu Petrescu, în *Horia Lovinescu interpretat de...*, p. 148.
[23] A. Gh. Olteanu, *Complexitatea mesajului umanist*, în „România literară", nr. 35/15 septembrie 1988, p. 5.

filozofie populară”[24] ce surprinde însăși esența vieții: „...Știi ce cred eu Manole? Că toată lumea asta e o taină a nunții. Se cunună întunericul cu lumina, răul cu binele și mereu, mereu, neostoite, se ivesc zorile”. Textul se constituie astfel și ca o prelucrare dramatică a baladei poluare *Mioriţa*, înțelepciunea populară fiind reprezentată de „dadă”, cea pentru care spaima de moarte nu mai are un rol angoasant. În cazul său moartea înseamnă reîntâlnirea cu oameni dragi, cu părinții săi care o vizitează adeseori în vis și care o îndeamnă să se întoarcă acasă: „Hai, fato, odată, mai strân-ge-te de pe drumuri, că s-a înnoptat. Ce tot umbli prin străini?” o apostrofează aceștia.

„Dada”, „păstrătoarea aromei tari a pământului natal”[25], este personajul care îi amintește creatorului constant de moarte, motiv pentru care acesta, refuzând perspectiva morții, încearcă să minimalizeze prezența fizică a bătrânei doici în cotidianul său: „Domnica: Manole! (Manole se întoarce. E, vizibil, neplăcut surprins. O privește lung, cu ostilitate, și-i întoarce brusc spatele, îndreptându-se spre casă. Domnica îl strigă îngrijorată.) Cum te mai simți, maică? (Dar Manole intră în casă. Bătrâna, nedumerită, face un gest umil, de resemnare, și pleacă.) și mai departe, discutând cu Aglaia, servitoarea sa: „Manole: [...] dar de ce nu stă, ziua, în odaia ei? Afară e prea mult soare, și la vârsta ei... Fii bună și spune-i că doctorul mi-a cerut să mă odihnesc, să nu văd oameni.”.

Este vizibil modul diferit de raportare a lui Manole la Domnica în funcție de momentul zilei. Dacă ziua „dada” este o prezență indezirabilă, pe timpul nopții compania sa este căutată de Manole, aspect evidențiat de bătrâna doică: „Am băgat de seamă că numai atunci mă cauți. Numai noaptea și când ți-e rău.”. De altfel, personajele lui Horia Lovinescu duc o viață mult mai intensă noaptea. Toate spaimele se materializează în timpul nopții, iar ziua se constituie ca un ecou al trăirilor nocturne. Ne gândim, în principal, la eroii dramelor *Moartea unui artist* și *Omul care și-a pierdut omenia* și la Petru Rareș, eroul piesei cu același titlu.

Revenind la bătrâna doică, se poate spune că datorită acesteia Manole adoptă, în final, o poziție demnă în fața morții inexorabile. Cu ajutorul ei, Manole descoperă „katharsisul morții”[26] și reușește, nu prin arta sa, ci prin propria-i ființă să se înalțe până la mitul des menționat de el și să se alăture celorlați creatori de sublim. Dada Domnica „îl pregătește pe Manole pentru călătoria cea mare, făcându-l să se plece în fața legii, inițiindu-l în ea ca într-o taină a nunții”[27].

Domnica îndeplinește și rolul de Cerber la porțile atelierului lui Manole. Un adevărat iad se dezlănțuie pentru sculptor când constată că opțiunile și-au pierdut viabilitatea una câte una. Singura acțiune posibilă este să se ia la luptă, la propriu, cu moartea, cu blocul de piatră, într-un cadru care nu admite spectatori: „Dadă, să-ți iei calabalâcul și să-ți faci patul în hol. N-ai să dai voie nimănui să vină în atelier. Numai tu ai să intri la mine. Ai priceput?”.

Simțind apropierea galopantă a morții, creatorul nu trimite după fii săi, ci după „dada”, deoarece are nevoie de un inițiat în tainele morții, de o persoană care a învățat să moară treptat. Trecerea sa în lumea întunericului este una relativ bruscă, pentru că n-a avut timp să se pregătească pentru marea călătorie. În schimb, bătrâna doică s-a deprins cu apropierea morții. Asemenea unui Charon, Domnica este alături de Manole în ceasul morții. Astfel, acesta „nu pleacă singur peste Styx (sau Acheron) ci ținut de mână de o Călăuză, de către Dada, Domnica [...] a cărei tovărășie gonește frica.”[28]. Ea îl conduce pe tărâmul tenebrelor pe versuri din balada populară *Mioriţa*: „Și la nunta mea/ A căzut o stea./ Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa./ Și-am

[24] Idem, *ibidem*, p. 5.
[25] Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966, p. 138.
[26] A. Gh. Olteanu, *Folclor și literatură cultă*, în „România literară”, nr. 44/3 noiembrie 1983, p. 19.
[27] Natalia Stancu, *op. cit.*, p. 50.
[28] Idem, *ibidem*, p. 49.

avut nuntași/ Brazi și păltinași,/ Preoți, munții mari,/ Păsări, lăutari,/ Păsărele mii/ Și stele făclii!". Natalia Stancu evidențiază faptul că alegoria morții, preluată din *Miorița*, nu reprezintă un citat ales „pentru frumusețea lui, ci este, „expresia unei identificări de viziune, adoptării perspectivei mioritice asupra morții"[29]. Creatorul acceptă ideea morții, iar perspectiva sa va fi cea a omului din popor, reprezentat de dadă. Ceremonialul funerar presupune o reîntoarcere la origine, o anulare a universalului în detrimentul specificului propriu. Sculptor de renume mondial, care traversează diferite etape ale negării sinelui, Manole alege să moară ca un om din mulțime: „Predestinării i se opune sugestia solidarității, a ciclicității și tainicei înlănțuiri."[30]. El se stinge cu seninătatea că și-a împlinit datoria și că s-a eliberat de teama de tenebre, existența putând să-și urmeze ciclicitatea.

La un anumit nivel, Domnica poate sta alături de Găman, uriașul din piesa *Meșterul Manole* a lui Lucian Blaga. Ambii sunt reprezentări ale ancestralului și aduc în lumea concretului frânturi din altă lume, cea de dincolo, care pare să se afle deasupra celei reale. Este vorba de neantul pe care ființa umană încearcă în mod constant să-l domine, fără însă a reuși pe deplin. Pe bătrâna doică o dor „ciolanele", „osemintele", nu oasele, și reușește să comunice cu părinții ei situați pe tărâmul morții. În același timp, Domnica poate fi considerată o Sfântă Duminică din basmele populare românești, al cărei principal rol este cel de sfătuitor. Fără a fi înzestrată cu puteri fantastice, are capacitatea de a grăi adevăruri pe care Manole nu vrea să le audă sau care, consideră el, nu se aplică în cazul său.

Chiar dacă a învățat să moară, văzând grupul statuar creat de Manole, dada consideră că „viața e viață, și moartea e moarte. De ce să le amesteci? Nu se cuvine, calci legea (...)". Experiența acumulată de ea se situează astfel pe o poziție diferită de intenția artistică. În viața concretă omul se poate deprinde cu moartea, însă în artă, potrivit concepției bătrânei, cele două concepte nu trebuie amestecate. Se refuză astfel arta ivită din teama de irațional, idee susținută până la un punct și de Manole.

Ajuns, la modul concret, pe marginea prăpastiei pe care o vizualizează adeseori, Manole aude cântecul privighetorii, al acelui „vrăjitor care te face să uiți de pericolele zilei"[31]. Lecturată din acest punct de vedere, piesa se prezintă ca o metaforă a avatarurilor ființei umane aflate în fața neantului. Întreaga acțiune a piesei nu este altceva decât o simbolică noapte diluată la nesfârșit, mai ales dacă ne raportăm la timpul precizat la începutul textului: „E noapte cu lună" și la cântecul privighetorii de la sfârșit. Noaptea reprezintă toposul rătăcirilor eului care-și refuză odihna eternă. Finitudinea este negată, moment care declanșează tragicul în plan ontologic, anulat doar de consimțirea la ordinea lumii. În cazul lui Manole, eul se perpetuează prin creație, însă nu-și află liniștea decât prin acceptarea morții fizice.

Bibliografie

Bibliografia operei

Lovinescu, Horia, *Teatru*, (cuprinde piesele: *Citadela sfărâmată, O întâmplare, Hanul de la răscruce, Surorile Boga, Febre, Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Petru Rareș, Paradisul*), București, Editura pentru Literatură, 1967.

Lovinescu, Horia, *Teatru*, vol. I, II, București, Editura Eminescu, 1973.

Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, Colecția Rampa, București, Editura Eminescu, 1975.

[29] Idem, *ibidem*, p. 49.
[30] Idem, *ibidem*, p. 50.
[31] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volumul III, p. 127.

Bibliografie critică

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994.

Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, 2000.

Kierkegaard, Søren, *Boala de moarte: un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării*, traducere din limba germană, prefață și note de Mădălina Diaconu, București, Editura Humanitas, 1999.

Landsberg, Paul-Ludwig, *Eseu despre experiența morții; urmat de Problema morală a sinuciderii*, Traducere din franceză de Marina Vazaca, Prefață de Jean Lacroix, Postfață de Olivier Mongin, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2006.

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, Ediția a 3-a, București, Editura Humanitas, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Mândra, Vicu, *Între tragedia și dramă*, în „Gazeta literară", nr. 2/1965.

Olteanu, A. Gh., *Folclor și literatură cultă*, în „România literară", nr. 44/3 noiembrie 1983.

Olteanu, A. Gh., *Complexitatea mesajului umanist*, în „România literară", nr. 35/15 septembrie 1988.

Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966.

Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.

Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

* *Horia Lovinescu interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1983.

THE CRITICAL SPIRIT OF JUNIMEA: CHANGE OF PERSPECTIVES ON THE ROMANIAN CULTURE AND LITERATURE

Ana-Elena Costandache
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Our study proposes a formal review of some articles of a great representative of the critical spirit of Junimea, Titu Maiorescu, articles which represent the basic foundation theoretical and doctrinaire of the Romanian criticism at the end of the nineteenth century. His views and opinions, exposed without reserve, are a plea for the themes of the autochthonous cultural area and an illustration of different forms of his irony and his negation come in contradiction with the "forms without substance".*

Keywords: culture, critical mind, aesthetic form, Titu Maiorescu, Junimea.

Cultura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost marcată de spiritul critic junimist, determinat în chip decisiv de personalitatea lui Titu Maiorescu. Comentând, în *Istoria civilizaţiei române moderne*, schimbarea de paradigmă ideologică şi culturală provocată de fenomenul junimist, E. Lovinescu arată că acesta a reprezentat „o replică necesară în ritmul evoluţiei noastre; e o stare de spirit. [...] Exaltării paşoptiste, era firesc să-i răspundă, în chip ritmic, după un pătrar de veac, criticismul junimist."[1] Mai târziu, într-un studiu fundamental pentru înţelegerea schimbării de paradigmă aduse de Junimea, Tudor Vianu avea să aprecieze că, prin înfăptuirile celebrei societăţi ieşene, „un suflu de temeinicie trece astfel prin cultura noastră, într-un moment care avea atâta nevoie de o asemenea înrâurire."[2]

Descriind, în studiul amintit, trăsăturile „spiritului junimist", Vianu se opreşte cu precădere asupra a ceea ce el consideră a fi „poate cea mai de seamă trăsătură a întregului", şi anume „spiritul critic". Ca şi G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura română*, autorul studiului despre Junimea ca grupare aminteşte faptul că „spiritul critic" nu a fost o invenţie junimistă, ci o atitudine pe care o întâlnim, *mutatis mutandis*, atât la Alecu Russo, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu şi Vasile Alecsandri, cât şi la Ion Ghica, A. Odobescu şi chiar „în gura" liberalului Ion C. Brătianu, ba chiar şi a socialiştilor de la finele secolului XIX. Originală, din punctul de vedere al lui Tudor Vianu, este Junimea nu prin faptul că ar fi inventat şi introdus la noi spiritul critic, ci pentru că a pus acţiunea acestuia sub semnul inflexibil al adevărului, sau, cu vorbele lui T. Maiorescu, al „respectului adevărului". „În numele acestuia – continuă Vianu – poartă Maiorescu luptele lui împotriva poeziei neinspirate, a limbii artificiale, a falsei erudiţii, a megalomaniei de toate felurile. Respectul adevărului istoric inspiră studiile lui Panu. Nevoia de autenticitate în formele de manifestare ale vieţii naţionale determină atitudinea politică a lui Eminescu."[3] Esenţial în toată această luptă pentru întronarea adevărului ni se pare a fi fost ceea ce Eminescu a numit „naţionalitatea în marginile adevărului". În articolul rămas în manuscris (ms.

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. II, cap. XIV, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 291.
[2] Tudor Vianu, *Junimea ca grupare*, în: Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, p. 148.
[3] Ibidem, p. 148.

2257) intitulat *Din şedinţele Societăţii „România Jună”. Naţionalii şi cosmopoliţii*, tânărul poet, aflat în stagiul său vienez, simte nevoia să-l apere pe criticul junimist de acuzaţia de „cosmopolitism”, subliniind, dimpotrivă, caracterul naţional, patriotic al ofensivei maioresciene (de remarcat că intervenţia este anterioară începutului colaborării poetului la *Convorbiri literare*, deci cu atât mai mult ea nu poate fi suspectă de partizanat): „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este după cât ştim noi *naţionalitatea în marginele adevărului*. Mai concret: ceea ce-i *neadevărat* nu devine *adevărat* prin împrejurarea că-i naţional, ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i naţional, ceea ce-i urât nu devine frumos prin aceea că-i naţional; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i naţional.”[4]

Aprecierile lui Eminescu vizează, cum spune el însuşi, „toate” lucrările lui Maiorescu. Totuşi, din ansamblul lor pot fi desprinse acelea care aveau drept ţintă ceea ce criticul numea „megalografia naţională”, prin care el înţelegea exagerarea şi falsificarea adevărului în numele apartenenţei naţionale. Freneziei paşoptiste, care descoperea cu admirabil devotament filoanele patrimoniului cultural naţional, spiritul critic junimist le opune perspectiva mai rece a adevărului, chiar şi atunci când acesta era neconvenabil pentru români. Mai ales atunci când exagerările nu mai au nicio motivaţie istorică (explicabile în zorii descoperirii de sine şi ai deschiderii noastre către Europa, asemenea exagerări nu se mai justifică ulterior). Este ceea ce Maiorescu executase în „studiile de patologie literară” *Beţia de cuvinte* în *Revista contimporană* şi *Răspunsurile Revistei contimporane*, dar şi, accidental, în *Direcţia nouă în poezia şi proza română*. Acesta din urmă este un studiu esenţialmente pozitiv, de afirmare a direcţiei Junimii ca o contrapondere – în optica autorului – la creaţia anterioară şi a „direcţiei de astăzi în cultura română”, cum sunase titlul unui răsunător articol maiorescian din 1868. Atacul criticului se îndrepta, nimicitor, tocmai asupra exacerbării unor valori importante pentru noi, dar modeste în plan universal. Astfel este denunţat G. Sion care exaltase în *Revista contimporană* „pentametrele” lui Dosoftei (din *Psaltirea în versuri*) – care erau de fapt hexametre. Tot acolo, V. Alexandrescu-Urechia elogia meritele de istoric ale lui Miron Costin, în opera acestuia poligraful Urechia văzându-l pe întemeietorul istoriografiei europene moderne, pus pe acelaşi plan valoric cu G. Vico, Leibnitz şi Decartes. La fel procedase criticul Junimii şi cu exagerările învăţaţilor transilvăneni. În vreme ce adolescentul Eminescu deplânsese dispariţia lui Aron Pumnul, dascălul ardelean strămutat la Cernăuţi, trei ani mai târziu, adică în studiul *Observări polemice* din 1869, Maiorescu îi analiza la rece *Lepturariul rumânesc*, acea primă antologie de poezie românească, pentru a-i releva şi demonta exagerările. O făcea din perspectiva noului spirit, acela al criticii bazate pe valoare. În vreme ce autorul culegerii aşezase cu acelaşi sârg nume autentice lângă mediocrităţi şi chiar lângă nonvalori (din punctul de vedere literar), Maiorescu trecea aceeaşi materie prin grila foarte severă a criticii *estetice*. În acelaşi studiu polemic era executat Vasile Alexandrescu-Urechia. Pentru simplul fapt că era român, Ienăchiţă Văcărescu – poet inexistent în plan european şi de o valoare modică chiar pentru conaţionalii săi – era declarat, în poezioara intitulată *În grădină*, superior lui Goethe, pe motivul că scriitorul neamţ s-ar dovedi un „neamţ practic”, în vreme ce Văcărescu al nostru ar fi un idealist, un poet „sublim”. Comentariul lui Maiorescu nu lăsa loc de replică şi îl înmormânta pe extravagantul Urechia „cu acorduri de marş funebru”, cum va zice Lovinescu. Să reamintim comentariul maiorescian, de o ironie distrugătoare în lapidaritatea ei şi care vizează totodată revista în care apăruse articolul lui V. A. Urechia: „Goethe şi Văcărescu?

[4] M. Eminescu, *Opere*, III. *Publicistică. Corespondenţă. Fragmentarium*, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc. Prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 690, sublinierile autorului.

Heracles şi Pythicos? Goethe – om practic, şi Văcărescu – un poet sublim?... Cum spuserăm, « Adunarea Naţională » e o foaie foarte interesantă!”[5]

În articolul *Observări polemice* (1869), Maiorescu foloseşte cuvântul „megalografie” pentru a denunţa nu numai exagerările de sursă etnocentrică (pentru a folosi un termen actual) în materie de literatură, dar şi în domeniul istoriei şi al politicii curente. În acest din urmă sens, el citează un fragment din discursul lui Dumitru Brătianu publicat în ziarul *Românul* (scos de C. A. Rosetti) din 3 martie 1866, articol care celebra răsturnarea lui Alexandru Ioan Cuza şi aducerea unui principe străin. Potrivit lui D. Brătianu, aceste evenimente politice de ultimă oră înfăptuite de români ar fi aruncat întreaga Europă într-un extaz mistic: „Români! În mai puţin de două luni aţi trăit mai mult de doi seculi. Voi, născuţi de ieri la viaţa libertăţii, aţi devenit învăţătorii lumii civilizate... Europa, uimită de înţelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale şi aşteaptă totul de la voi, de la voi singuri, astăzi poporul-Messia al întregei omeniri gemânde de durere şi palpitânde de speranţe... Nu simţiţi, fraţilor, nu simţiţi că dumnezeirea furnică în toată fiinţa voastră?”[6]

Ca şi când exemplul de mai sus n-ar fi fost suficient ca probă de „megalografie naţională” sau de depăşire a „marginilor adevărului” în numele „naţionalităţii”, Maiorescu mai apelează la un exemplu: un alt articol din „Adunarea Naţională” mai afirma că Marea Revoluţie Franceză din 1789 nu a fost decât „continuaţiunea revoluţiunii lui Horia”, iar Unirea Principatelor din 1859 ar fi dat tonul unirii Italiei şi a Germaniei!

Amintind aceste articole spectaculoase ca ilustrări ale spiritului critic maiorescian, noi am procedat împotriva cronologiei. Am făcutr-o însă deoarece am vrut să arătăm formele fulminante ale ironiei criticului, spectacolul polemistului, care-şi construia demonstaţia pornind de la principiul aşezat de Eminescu la temelia operei mentorului junimist, aşa cum am văzut. Într-o abordare conformă cronologiei, corect este să pornim de la articolul din 1868 *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, care reprezintă baza teoretică, doctrinară a întregii acţiuni maioresciene şi junimiste din anii imediat următori şi totodată forma cea mai radicală a negaţiei maioresciene şi junimiste. Aşa cum au arătat exegeţii operei lui Maiorescu de la Lovinescu la Manolescu şi Ornea, criticul încorporează în acest fulminant articol caracterul evoluţionist şi organicist al concepţiei sale. El supune epoca paşoptistă – şi în genere a începuturilor civilizaţiei şi culturii române moderne – unui rechizitoriu ce are ca fundament teoretic opţiunea pentru „progresul de jos în sus”, adică de la realităţi către instituţiile introduse, de la „fond” către ”forme”. Era aceasta o filosofie radical opusă celei ce prezidase acţiunea paşoptiştilor. O optică însă care va fi infirmată de evoluţia noastră istorică: cum avea să demonstreze E. Lovinescu în *Istoria civilizaţiei române moderne*, era „fatal” ca evoluţia noastră să se producă de sus în jos, de la „forme” către „fond”. Căci, odată introduse, instituţiile occidentale au creat, treptat, realităţile subsecvente; cu timpul, „simularea” (imitaţia, la început nediferenţiată şi masivă) a cedat locul „stimulării”.

Articolul lui Maiorescu din 1868 se ridica nu împotriva influenţelor străine – cum adesea se crede. Maiorescu era un european, un intelectual format la şcoala culturii şi civilizaţiei europene şi nu el era omul care să (re)nege acest luminos model. Ceea ce denunţă atât de vehement criticul este lipsa de temei în preluarea acestui model, „graba” cu care el a fost introdus, precipitarea care a condus la caricaturizarea şi, în opinia lui, la o posibilă compromitere a modelului – ceea ce reprezenta lucrul cel mai grav. Pe când criticul s-a dovedit atât de radical în

[5] *Observări polemice*, în: Titu Maiorescu, *Opere*, I. Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 127.
[6] D. Brătianu, apud Titu Maiorescu, op. cit., p. 130.

expunerea punctului său de vedere, alţi membri ai societăţii literare ieşene s-au arătat mult mai moderaţi/ ponderaţi. A. D. Xenopol, aflat la studii în Germania, atât în articole cât şi, mai ales, în scrisori, accepta ideea unui progres lent de la „forme" către „fond". I se părea firesc ca instituţiile europene, introduse abrupt în politică, învăţământ, ştiinţă, cultură etc., să funcţioneze la început imperfect; mersul ineluctabil este totuşi de la mai puţin bine la mai bine, spune el, imperfecţiunea începutului trebuie acceptată ca un lucru firesc.

Revenind însă la Maiorescu, trebuie spus că în procesul interferenţelor culturale, al influenţelor exercitate asupra spaţiului cultural autohton, el pune un accent deosebit pe *originalitate*. În 1872, încercând să se definească pe sine şi să-şi clarifice acţiunea practică, criticul se referea inevitabil la cultura română a epocii, pledând pentru originalitate şi deschidere. Iată ce notează el în acel moment în Jurnalul său: „Tot ce e de valoare trebuie să fie gîndit şi savîrşit în mod original, în orice ţară, mai ales cînd e vorba de a aduce într-o ţară mai puţin cultivată cultura superioară a alteia. Traduceri, locuri comune searbede, deşi ar fi locuri comune numai în ţara cultă şi locuri nouă pentru cea incultă, n-au nici un efect şi sînt deci pierdere de vreme păgubitoare. Pentru ce? Pentru că orice noţiune (şi într-asta se rezumă aşa-zisa cultură) este o formulă abstractă care nu mai are nici un înţeles cînd îi lipseşte intuiţia premergătoare. Pentru un om care şi-a făcut educaţia într-o ţară mai cultă, problema, cînd e vorba de activitatea sa într-o ţară mai puţin cultă, sună aşa: Cu care domeniu dintre cele ce există de fapt în această ţară trebuie să faci legătura, pentru ca elementele sale intuitive să fie grupate spre abstragerea muncii de cultură mai înaltă? Aceasta este o muncă originală, scoasă din izvorul străvechi al intuiţiei."[7]

Notaţia din Jurnal nu se află la mare distanţă în timp faţă de articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882). Acest articol reprezintă o materializare a conceptului maiorescian de influenţă şi interferenţă culturală. Pe de altă parte, el îl continuă pe cel din 1870, *Direcţia nouă în poezia şi proza română*. Dacă însă *Direcţia nouă...* urmărea să impună „nume" noi de poeţi şi prozatori în plan naţional, articolul din 1882 semnala ecourile produse de câteva volume de traduceri în limba germană a unor poeţi şi prozatori români consideraţi reprezentativi (este vorba de traducerile lui Carmen Sylva şi Mite Kremnitz). Bine primite de către publicul german au fost îndeosebi bucăţile în proză, aşa cum deduce Maiorescu citind (şi citând) cronicile din ziare nemţeşti relevante. Profitând de ocazie, criticul junimist îşi reafirmă ideile referitoare la influenţă şi originalitate. Citatul care urmează poate fi socotit totodată unul dintre primele texte ce anticipează teoria „specificului naţional", care avea să fie formulată ca atare după 1900: „Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu şi Şerbănescu şi în novelele lui Slavici, Negruzzi şi Gane este, pe lângă măsura lor estetică, *originalitatea lor naţională*. Toţi autorii aceştia, părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s-au inspirat de viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gândeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, *îmbrăcat în forma estetică a artei universale*, păstrând şi în această formă ca o rămăşiţă din pământul său primitiv, a trebuit să încânte pe tot omul luminat şi să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută, şi îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei."[8]

[7] Titu Maiorescu**,** *Însemnări zilnice*, apud Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, ed. cit., p. 149.
[8] Titu Maiorescu, *Opere*, I, ed. cit., pp. 19-20, sublinierea noastră.

Citit cu atenţie, pasajul reprodus mai sus stă pe dialectica relaţiei dintre individual/ particular şi general/ universal. Maiorescu subliniază pe de o parte componenta etnică, naţională a textelor traduse în germană, iar pe de alta componenta de universalitate, proprie artei autentice, frumosului. Nu alta va fi gândirea ce va sta la baza articolului din 1889 despre Eminescu. Criticul va beneficia atunci de un material suprem, poezia unui autor român de indiscutabilă talie europeană şi totodată a unuia care va fi numit nu peste multă vreme „poetul naţional". Articolul maiorescian ţine dreapta cumpănă între fondul naţional al personalităţii şi operei, pe de o parte, şi interferenţele culturale care au potenţat acest fond, ridicându-l la cote valorice universale. De altfel, încă de la 1870, când în articolul *Direcţia nouă*... scria despre foarte tânărul Eminescu, criticul observa faptul că poetul era „om al timpului modern". Aprecierile din 1889 pornesc de la aceeaşi observaţie: „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi"[9] şi continuă cu trecerea în revistă a reperelor culturii universale asimilate de scriitorul român: Platon, Kant, Schopenhauer, „operele poetice din toate timpurile" şi aşa mai departe. Foarte relevantă pentru felul în care Maiorescu înţelegea fenomenul influenţelor şi interferenţelor culturale este următoarea subliniere: „Acel cuprins ideal al culturei omeneşti nu era la Eminescu un simplu material de erudiţie străină, ci era primit şi asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală."[10] Afirmaţia ne întoarce la articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, constituind într-un fel confirmarea *nu* a punctului de vedere maiorescian, ci a celui contrar: pornită de la un stadiu inferior (una din dovezi contituind-o însuşi faptul că junimiştii n-au putut să găsească materie pentru o antologie lirică), poezia română modernă a săvârşit în nici două decenii saltul în universalitate, recuperând astfel handicapul rămânerii în urmă.

Spiritul critic al Junimii a jucat un rol esenţial în viaţa culturală şi literară a epocii (Nicolae Manolescu a vorbit chiar de un veritabil „ecarisaj", efectuat în primul rând de Maiorescu). Prin verbul maiorescian, prin satira eminesciană şi prin comedia de moravuri şi de caractere a lui Caragiale el s-a exercitat deplin şi exemplar. *Scrisorile* lui Eminescu, piesele de teatru şi „momentele" lui Caragiale sunt încorporări ale aceluiaşi spirit, un fel de ilustrări în concretul artistic ale doctrinei comune junimiste cu privire la inautenticitatea unei civilizaţii şi culturi bazate pe imitaţie şi deformare. Prin aceste salutare creaţii (cea a lui Maiorescu *y compris*) au fost dezactivate exaltările paşoptiste. Totodată, prin creaţiile de valoare universală ale autorilor menţionaţi a fost relansată, la noi cote de exigenţă, creativitatea naţională, în sinteză inextricabilă cu influenţele europene.

Dacă, aşa cum s-a spus, teoria maioresciană a „formelor fără fond" s-a dovedit, din perspectiva istoriei reale, falimentară, pe terenul practic al „spiritului critic" realizările criticului şi ale grupării sale au avut o valoare crucială. În ceea ce priveşte atitudinea maioresciană şi junimistă faţă de „oamenii începutului de drum" (cu sintagma inspirată a lui Paul Cornea) de la 1848, avem de-a face cu ciocnirea a două perspective diferite asupra unuia şi aceluiaşi fenomen, cultura română şi şansele ei de progres. În studiul său fundamental despre Maiorescu, Ovidiu Cotruş a surprins cu obiectivitate diferenţa de natură dintre cele două filosofii culturale şi dintre susţinătorii lor, demonstraţia sa îndreptăţindu-le într-o oarecare măsură pe ambele. Criticul de la Cercul Literar sibian se referă în mod expres la adversarii ardeleni ai lui Maiorescu, însă aprecierile sale pot fi extinse la întregul paşoptism românesc: „Conflictul dintre Maiorescu şi ardeleni se rezumă în esenţă la opoziţia inevitabilă dintre naturile mesianice, care, voind să modeleze realitatea pe măsura idealului lor, trec cu nesăbuită uşurinţă peste contradicţii şi

[9] Titu Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui*, în *Opere*, I, ed. cit. p. 97.
[10] Ibidem, p. 98.

incompatibilităţi, şi naturile realist-empirice, valorificând idealurile în funcţie de compatibilitatea lor cu realitatea. Din tensiunea iscată între « adevărurile existenţiale » ale vizionarilor şi « adevărurile raţionale » ale logicianului s-a plămădit faţa dublă a culturii române.

În perspectiva dialectică direcţia nouă n-a anulat direcţia veche a ardelenilor, ci a absorbit-o, purificând-o de aspectele ei caricaturale. [...]

În perspectiva istorică, rezistenţa ardelenească ne apare nu numai îndreptăţită, ci chiar binevenită, pentru că un popor tânăr nu trebuie să se desprindă de utopie înainte ca aceasta să-şi fi epuizat întreaga ei putere de iradiaţie. Ideea unităţii şi unificării spirituale a poporului român, plămădită cu metodică exaltare în Transilvania, se va reîntoarce în vatra ei, purificată – cu metodică rigoare – de excrescenţele ei himerice, prin acţiunea critică exemplară a transilvăneanului dezrădăcinat."[11]

Sinteza înfăptuită de marii scriitori ai Junimii a devenit un punct de reper şi un postament pentru literatura ce a urmat. Cu toate acestea (sau tocmai de aceea), tema identitate-alteritate, autohtonie-apartenenţă europeană a continuat să preocupe spiritul românesc. Sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX înregistrează chiar această problematică, iar dialogul, puternic polemic, dintre direcţiile tradiţionaliste şi cele moderniste, într-o epocă de o mare complexitate, a continuat şi continuă şi astăzi. Se profilează pe de o parte o opţiune marcată pentru discursul etnocentric, reprezentată de ceea ce va fi numit ulterior „tradiţionalism", iar pe de altă parte o deschidere din ce în ce mai puţin timidă către conţinuturile şi formele noi de literatură – ceea ce este cunoscut sub denumirea de „modernism".

*The study is based on the work of Ana-Elena Costandache, *Interferenţe culturale în spaţiul românesc al secolului al XIX-lea până la apariţia spiritului critic junimist*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012.

Bibliografie

CIOCULESCU, Şerban, STREINU, Vladimir, VIANU, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1985

COTRUŞ, Ovidiu, *Meditaţii critice*, apud Nicolae Mecu, *Titu Maiorescu comentat de...*, Editura Recif, Bucureşti, 1996

EMINESCU, M., *Opere*, III. *Publicistică. Corespondenţă. Fragmentarium*, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc. Prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999

LOVINESCU, E., *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. II, cap. XIV, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972

MAIORESCU, Titu, *Opere*, I. Ediţie, note, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, studiu introductiv de Eugen Todoran, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

[11] Ovidiu Cotruş, *Meditaţii critice*, apud Nicolae Mecu, *Titu Maiorescu comentat de...*, Editura Recif, Bucureşti, 1996.

CONFESSIONS

Bianca Cruciu
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Ana Blandiana is a lirical romanian poet. Like another poets who decribe his sense of intimacy as a great creations, her opera has an air of optimism, who rebuilding itself in a new creations.It was assumed (the optimism)at the time, and it continues to be assumed like a rule. Our study is a „confesive study" with passage from the confesives Ana Blandiana's opera.It is also sometimes claimed that her opera provoked to a new kind of understanding of things and world. The Ana Blandiana's Confesions may tell us something about her certain original writings styles and sensibilities, about connection between art and moral life (discret in the sense that she made no parade of it).In her plays, ideas, phrases, images are remarkable the supple written. The works are crystalline and sometimes gradually explores the emotional and moral feelings.It is telling of truth, who helps her to create a sense of concordance between the hope and faith, between the life-live-creation and love.

Keywords: confesions, creations, art,talent, personal experience.

"*Știu că nu mă pot salva decât prin scris [...] am optat mai întâi pentru cuvânt și apoi pentru bobul de rouă, și am fost la fel de convinsă că nu am dreptate de ambele părți ale liniei de netrecut [...] nu-mi mai rămâne decât să optez între a trăi și a scrie.*" (Ana Blandiana)

Omul se află într-o permanentă căutare şi cunoaştere. Actul cunoaşterii este caracteristic doar naturii umane. Prin cunoaştere omul îşi depăşeşte condiţia materială şi se plasează într-o ordine spirituală, natura sa împlinindu-se într-o existenţă constructivă. Ea niciodată nu poate fi zadarnică, omul visând mereu la o cunoaştere integrală, el căutând absolutul se cauta pe sine în faţa existenţei. De fapt, cunoaşterea este o sinteză în care se regăsesc mai multe funcţii ale spiritului. În procesul complicat al cunoaşterii, trebuie pusă întreaga putere a omului.

Cunoaşterea reală este diferită de cea interioară, prin aceasta cunoaşterea ca noţiune materială nu pierde ci câştiga în profunzime. [1]Nu poate exista cunoaştere fără existenţa Artei. Ea însufleţeşte universul, dar privită în ansamblu ea" nu este o simplă stimulare sau exuberanță vitală, o descătuşare a vreunei sensibilităţi, exprese irezistibilă şi spontană"[2].

Adesea se afirmă ideea conform căreia cunoaşterea susţine creaţia." Creaţia în sine implică un lucru durabil, migălos la care este chemat artistul, poetul, dar în care este implicat şi talentul (darul fără de care nu ar putea crea şi nu ar putea da curs creaţiei". [3]Este cunoscut faptul că între autor şi opera există o legătură indestructibilă. În sensul că autorul poate determina opera,

[1] Ernest Bernea ,*Trilogie Filosofică*,p.9-41.
[2] Henri Delacroix,*Psihologia Artei*,ed.Meridiane,București,1983,p.58,91.
[3] Tudor Vianu,*Studii de Filosofia culturii*,ed.Eminescu,București,1982,p.370.

la fel cum opera poate încânta cititorul. Între ei se stabileşte un anume fel de cunoaştere care devine apoi reciprocă. Unii critici remarcă ideea conform căreia "cunoaşterea nu-i posibilă decât de la un anumit grad de limpezire a noţiunilor cu care cunoaşterea operează." Autorul şi opera în acest caz se descoperă pe sine pe măsură ce scrie şi se scrie.

Fiecare autor prin crearea operei sale, săvârşeşte o naştere, una spirituală, veridică, viabilă. Rezultatul muncii de creaţie este cartea. Proust rezuma faptul că o carte este produsul altui eu decât acela pe care îl manifestam în obiceiurile noastre în societate, în viciile noastre; ea este destinată afectului, sufletului, spiritului uman. Poetul, scriitorul este persoana care are un caracter propriu unic, are slăbiciuni şi aptitudini, cu care se pune în slujba a ceea ce creează. El ştie cel mai bine să-şi creeze pârghii de legătură între caracter şi talent. Autorul este deosebit de important în actul creaţiei pentru că opera este măsura tuturor lucrurilor, ca Dumnezeu în gândirea teologică. Prin operă el se defineşte, se exprimă şi se transpune, trăieşte prin sensul pe care el îl oferă, dar care mai apoi (opera sa) îşi creează propriile sensuri şi le îmbogăţeşte prin contactul cu lectorii săi.

In opera unui autor se poate căuta suficient de multe detalii, nu numai teme, definiţii ori motive, dar şi moduri diferite de abordare a problemelor şi ideilor existenţiale. Uneori poetul, scriitorul are tendinţa de a cuprinde totul, sau poate are nemulţumirea de a nu fi atins nici măcar un punct mic, infim din Univers, sau alteori are impresia ca scrisul său porneşte alături de o superstiţie a randamentului. Poeţii pot fi oameni plini de vitalitate, sau exploratori care ulterior elaborează idei în urma cărora vor deveni acceptaţi ori denigraţi. Scrisul lor nu este nici greu dar nici uşor. Poetul este omul în prim plan care are un ritm al existenţei personale, o conştiinţă, un mod propriu de a ajunge la contemplaţie, de a atinge deplinătatea creaţiei. O persoană care-şi exprima sensibilitatea lirică profundă sau nu. Pentru poetul modern poezia este un fapt de conştiinţa chiar de existenţă. Literatura devine o viaţă a lui interioară. Livrescul este o sursă de poezie metafizică, neliniştită şi provocatoare. Poetul livresc este acela care aduce faptul de cultura în poezie, îi dă o încărcătură nouă existenţiala, vie.[4]

Se susţine şi se ştie că s-a spus totul despre tot. Fiind întru totul de acord cu afirmaţia făcută nu putem trece cu vederea faptul că deşi s-a scris mult şi despre tot, încă se mai poate scrie, in virtutea pluralismului de opinii, pareri. Fiecare poet este un univers aparte, special, de explorat dar oricât ar fi fost de comentat poate să prezinte un atare interes pentru noi abordari. Despre Ana Blandiana s-au scris foarte multe pagini de exceptie,de cea mai inlta tinuta, despre opera ei, s-a spus totul. Ceea ce ne propunem în studiul de faţă, este o încercare de re creionare a unui portret deja existent şi valoros. Al unui portret amplu realizat chiar din/cu ajutorul pasajelor regăsite în opera sa,(pasaje masive pe care am convenit a le utiliza intocmai, nesimplifiacte din motivul de a lasa in acest peisaj autentica gandirea, optiunile poetei. Cuvinte profunde, cuvinte pline de înţelepciune, care stârnesc ecou prin etica, moralitatea pe care o propagă. În volumul *Coridoare de oglinzi* (1984) poeta se confesează spunând că „dintr-un fel de pudoare am făcut întotdeauna tot ce-am putut pentru a nu se vedea din înfăţişarea şi din felul de a mă purta că sunt poet. Din pudoare şi din oroarea fata de cei ce, nefiind, făceau tot ce puteau ca să pară că sunt". Existenţa şi conştiinţă sunt două lucruri importante, ea însăşi afirmând că" a fi şi a şti că eşti sunt două lucruri atât de deosebite, de opuse chiar, încât foarte rar reuşesc să fie stăpânite de acelaşi individ.De obicei, artistul nu este interesat decât de primul verb ".Şi totuşi mai zice "nu pot să spun "noi, femeile" fără să roşesc, aşa cum nu pot să spun fără să roşesc să spun "noi, poeţii"; de

[4] Eugen Simion,*Întoarcerea Autorului.Eseuri despre relația Creator-operă*,ed.Cartea Românească,București,1981,pp.6-59,451.

fiecare dată mi se pare că fac aluzie la lucruri care nu pot fi rostite cu voce tare, la realităţi intime şi misterioase".

Cu modestia-i caracteristica relatează" nu ştiu inventa nimic. Nu ştiu decât transcrie ceea ce trăiesc. Nu sunt scriitor, sunt numai poet." În viziunea sa „scriitorul nu este creatorul, ci martorul lumii prin care trece. Dacă ar fi fost creată de scriitori, lumea ar fi arătat cu totul altfel." Fascinată de misterul poeziei declara că „pentru mine poezia e o înaintare logică din cuvânt în cuvânt, din piatră în piatră, pe pământ solid, până într-un loc în care sensul se deschide deodată neaşteptat deasupra golului şi se opreşte ţinându-şi respiraţia. Acest moment este totul, aceasta realizare a golului de desupt, această emoţie bruscă în fata hotarului asumat, aceasta oprire, mai revelatoare decât continuarea inconştientă a drumului pe deasupra prăpastiei. Am preferat întotdeauna miraculosului întrebările fără răspuns din care se naşte în cele din urmă." Clarificându-ne parcă subit că nu a scris „niciodată o poezie de dicteu automat sau de joc muzical şi întâmplător cu vorbele: gândul meu a fost de cele mai multe ori limpede, iar mesajul meu se voia întotdeauna explicit.Cu cât trecea timpul, însă, observ cum, fără voia mea şi dincolo de mine, logicei mele omeneşti îi sunt şterse contururile şi multiplicate sensurile, un farmec neintenţionat şi uneori ne înţeles se insinuează în vorbele care încep să dea mai mult decât le dădusem eu. Textul născut astfel, scris de mâna mea, aparţine în cel puţin egală măsură fazelor lunii, sau altor misterioase forte ale universului, sau poeziei ne îmblânzite încă de cuvânt." Din experienţa personală ştie că „exista poeţi care refuza să comunice şi alţii care rămân secreţi chiar în cadrul comunicării.Şi mai exista misterul în care să palpite dincolo de senzaţia celorlalţi că au înţeles totul."[5]

Pe lângă acestea spune că „poezia ca orice artă, este şi convenţie. Un cod cu termeni bine stabiliţi şi întăriţi de secole, uneori de milenii de comunicare. Poezia de fapt nu influenţează decât pe cei dispuşi să se lase influenţaţi, nu sensibilizează decât pe cei sensibili; pentru un poet, crezul artistic are sensul pe care trebuie să-l aibă pentru un erou cauza luptei sale". Fără îndoială că visele pot să fie o formă de a dori ceva, o realitate posibil văzută/percepută în viitor, astfel spune că" am visat întotdeauna o poezie simplă, aproape eliptica, schematica, având farmecul desenelor făcute de copii în faţa cărora nu eşti niciodată sigur dacă nu cumva schema este chiar esenţa.

Însă pentru toate este nevoie de talent.Se pune întrebarea ce este talentul?" Dar talentul e ceva atât de greu de definit, atât de capricios, de inefabil, încât nu numai o viaţă, dar nici o operă nu se poate întemeia în întregime pe el. Dacă nu-l ai, devine o râvnită şi intangibilă ţinta, dacă-l ai, nu e decât minim punct de pornire. Ani de zile ne preocupăm dacă avem talent şi, deodată, nu înseamnă nimic. Toţi avem talent, dar talentul nu este decât un mijloc de tracţiune cu care unii transporta diamant, alţii cărbune, şi atât de mulţi materiale sintetice. Nu suntem întrebaţi dacă avem talent, suntem întrebaţi dacă avem opere." Şi cu toate acestea" nimic în afara talentului nu se primeşte în dar, şi nimic nu se plăteşte mai scump decât darul acesta. Pentru că ne asemănăm nu atât prin ceea ce facem, cât prin ceea ce nu facem. Unii sunt fericiţi pentru fiecare vers frumos pe care l-au scris, alţii sunt exasperaţi de fiecare nouă poezie. Pentru ca fiecare poezie este o trecere din perfectul absolut imaginat, spre (chiar în cel mai bun caz) perfectul posibil real, deci o coborâre de treaptă, o renunţare. Fac parte din aceasta a doua categorie, căreia i-ar fi atât de uşor să renunţe la scris, dacă n-ar şti că poezia este inferioară tăcerii, aşa cum viaţa este-cine ştie? - Inferioara morţii, dar numai un poet poate să înţeleagă tăcerea, şi numai viu fiind te poţi gândi la moarte."

[5] Ana Blandiana,*În dimineața de după moarte*,ed Du Style,București,1996,pp.333-338.

Încercând să dea o definiţie personală poeziei spune" gândindu-mă la poezia modernă, la ceea ce m-am obişnuit să numesc poezie modernă, la acel nehotărât univers cu hotare fluide care-l cuprind mai uşor pe Novalis decât pe Aragon, îmi vine în minte o comparaţie din lumea chimiei. Poezia mi se pare asemenea acelor substanţe cu câteva enigmatice valente rămase nesatisfăcute, căutându-şi în permanentă echilibru şi trăind pe muchia dintre starea lor prezentă şi o posibilă altă stare. În timp ce înainte poezia era înţeleasă ca o operă riguros terminată, rotundă, suficientă sieşi, ea este înţeleasă acum ca un raport continuu, ca o veşnică întrebare, ca un perpetuu neechilibru. Este misterioasa pentru că este imprevizibilă, este mare pentru că nu are sfârşit."

Uneori chiar moralizatoare dar întotdeauna fiind la obiect în orice situaţie Ana Blandiana recunoaşte ca „de nenumărate ori, citind un poet, mai ales tânăr, am avut senzaţia că, talentat fiind, nu ştie ce să facă cu talentul său, aşa cum unii actori nu ştiu ce să facă pe scenă cu mâinile: stau stângaci, închipuindu-şi că trebuie să înveţe complicate gesturi, când, de fapt, nu trebuie decât să nu faci nimic. Dar ce se învaţa mai greu decât liniştea?" Şi tot în acelaşi ton conchide că „niciodată, cred, n-o să pot spune prin ce se deosebeşte o poezie de dragoste scrisa de o femeie (sau de un bărbat) de o poezie de dragoste scrisa de un poet. Cel mai simplu ar fi sa consider ca prima izvorăşte din tremurul sângelui in apropierea inimii, in timp ce a doua numai din pâlpâirea flacării sfinte deasupra frunţii, dar stiu bine ca nu acesta e adevărul, pentru ca, in timp ce femeia sau bărbatul nu sunt niciodată poeţi, poetul este întotdeauna femeie sau bărbat." Pentru ca nimeni nu ne obliga sa scriem. Când o facem, o facem întotdeauna pe propria noastră răspundere, pentru ca nu e greu sa fii nou, e greu sa fii etern".[6]

Pornind de la un crez poetic al său conform căruia spune"am crezut întotdeauna că poezia nu trebuie să strălucească ci să lumineze,că ea trebuie să fie o oglindă aşezată în aşa fel încât să cuprindă lumea ,nu să-ți întoarcă, orbitoare, raza de soare în ochi, întotdeauna a visat o poezie simplă,aproape eliptică.Considera metafora ca fiind cheia de boltă a poeziei.Pentru că o înțeleg ca pe un ax unic în jurul căruia se roteste universul poemului şi nu ca un element decorativ,care poate să lipsească sau nu.Pentru mine metafora este mai mult decât o comparație căreia îi lipsește unul dintre termeni,este chiar principiul lirismului modern care nu-şi mai permite să spună ci abia îndrăznește să sugereze.Nu mi-am dorit niciodată să semăn unui poet, oricât de totală ar fi fost dragostea pe care i-am purtat-o, dar am visat întotdeauna o poezie a formelor contorsionate de durere şi aureolate de culoare ale lui El Greco,am visat întotdeauna să picur din cuvânt limpezimea aceea de după plâns care izvorăşte din orice acord mozartian.De la poeți de la foarte mulți am învățat nu gandul ,ci secretele luptei cu vorbele care-i cuprind.Lui Blaga îi datorez acea înțelegere a metaforei unice despre care vorbeam; de la el am învațat curajul de a dezbrăca versul în veşmintele grele ale figurilor de stil şi de a arăta poezia goală, cu încheieturile fragile şi pielea zburlită de frig,bine ştiind că ea nu devine astfel mai frumoasă, ci mai emoționantă."Vorbind despre demnitate ca virtute a scrisului nu conteneşte să arate că"perseverența de a-mi folosi scrisul exclusiv pentru a mă exprima adică pentru a relata,fără a încerca nici o clipă să trişez, ceea ce văd, ceea ce simt, ceea ce înțeleg.Demnitatea scrisului este pentru mine libertatea de a fi eu însumi,ca scriitor.Iar pentru un scriitor a fi liber nu este un drept care ți se acordă, ci un talent cu care te naşti, un talent care în literatură se confundă uneori chiar cu talentul literar.Pentru că toți avem talent, dar talentul nu este decât un miijloc de tracțiune.[7]

Împăcată pe deplin cu sine până în cele mai profunde structuri ale personalității sale,crede că "ceea ce nu se realizează în planul vieții,se realizează în planul artei.De asemenea pentru ea poezia se scrie în singurătate,pentru că nimeni nu poate scrie suit pe o scenă...Când plouă,îmi

[6] Idem,pp.314-330.
[7] Ana Blandiana,Cine sunt eu?,ed. Dacia,Cluj-Napoca,2001,pp.32-35

place să mă plimb, îmi place să stau să scriu,să citesc,să simt că numai de mine depinde,dacă ies sau nu.Crede cu certitudine că poezia nu trebuie să aiba gen,(să fie feminină ori masculină).Un poet spune domnia sa, există sau nu există, indiferent că este înalt sau scund,masculin sau feminin acestea nu pot determina existența și forța poeziei.Un scriitor trebuie să fie profund responsabil față de sine și față de ceilalți.Nu există mai mare ispită pentru un scriitor decât aceea de a înceta să scrie.Sunt acasă acolo unde pot să scriu.Scriind adevarat,scriitorul este aproape de pământ-cel mai adevarat și mai ferm dintre elementele spațiului nostru sufletesc.[8]Se consideră o ființă fericită,împăcată cu sine și cu semenii "dar cred că cea mai mare fericire a mea este că Dumnezeu mi-a dat capacitatea de a despărți esențialul de neesențial.Am știut să mă bucur și știu în continuare să mă bucur de orice grăunte de frumusețe".[9]Confesiunile Blandianei pot fi luate ca ipoteze.Dar mai ales ele se declară a fi aforisme, cugetări (existențiale) de primă marcă,dovadă doar câteva:"a fi poet nu este o profesiune,ci un grad de intensitate.Nu e greu să fi nou,e greu să fii etern.Nu numai pământul, ci și adevărul este rotund, dovadă stau capodoperele.Poezia rămâne necesară, să secretăm poezie întocmai cum scoica secretă perla ca să-și vindece rana."[10]

BIBLIOGRAFIE

1. Bernea,Ernest,Trilogie Filosofica,ed.Dacia,Cluj-Napoca,2002.
2. Blandiana,Ana,Coridoare de oglinzi,ed.Cartea Romaneasca,Bucuresti,1984.
3. Blandiana,Ana,In dimineata de dupa moarte,ed.Du Styl,Bucuresti,1996.
4. Blandiana,Ana,Cine sunt eu?,ed.Dacia,Cluj-Napoca,2001.
5. Delacroix,Henri,Psihologia Artei,ed.Meridiane,Bucuresti,1983.
6. Simion, Eugen,Intoarcerea Autorului.Eseuri despre relatia Creator-opera,ed.Cartea Romaneasca,Bucuresti,1981.
7. Vianu,Tudor,Studii de Filosofia culturii,ed.Eminescu,Bucuresti,1982.

[8] Idem,pp.12,19,21-22,32,36.
[9] Ibid.p272.
[10] Ibid.pp.25,32,321,330.

CELEBRATION BETWEEN MODERNISM AND POSTMODERNISM

Bianca Teodorescu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: This study is a meta-analytic method centered on how the transition from modernism to postmodernism affected the celebration in our society. Lyotard claimed that the postmodernism focused on the necessity to transform a society in a game where every citizen is forced to participate, no matter where they are. Thus, these games have a well define ritual in which every person is passing through a rite of passage. The French Enthnologist, Arnold Van Gennep affirmed in his paper "The Rites of Passage" that the rites of passage are taking place only in primate society. After many years from the conclusion of Van Gennep regarding the influences of rites of passage, Victor Turner's research reached the conclusion that the rites are representing an everyday rituals, especially in the society's celebrations. Regarding on the idea of Vatimo that the postmodernism is representing a mass media of society, the celebration became a center of attraction for every person.
The celebration in the era of postmodernism is in fact rational interpretation of the reality where every individual is participating in the rituals. Here, a person is becoming a member of an entity from the moment when he starts to participate in the rituals of the society. In our day, the concept of celebration was adapted to the era of postmodernism, but it kept the rituals sacred.

Keywords: celebration, modernism, postmodernism, ritual, media

I. Trecerea de la modernism/structuralism la postmodernism/post-structuralism

Modernismul a apărut în urma unor revolte împotriva tradiţiilor şi impunerilor privind arta şi literatura din perioada secolului al XIX-lea. Astfel, chiar înainte de începerea secolului XX, apare modernismul ca o replică a ceea ce până atunci părea normal: "Tocmai prin aceasta omul îşi pierde însă poziţia obiectivă pe care existenţa sa o avea în vechea imagine despre lume, şi un sentiment al abandonului, ba chiar al ameninţării, se instalează." (Guardini, 2004:44)

Trecerea la postmodernism a venit ca o replică a modernismului. Postmodernismul mai este numit şi gândirea slabă, iar în concepţia lui Gianni Vattimo, acestă denumire este lipsită de axiome şi principii, fiind totalmente interpretativă. Postmodernismul vine cu o „gândire slabă". Libertatea postmodernistă constă în originalitate, pluralism, diversitate extinsă de gândire, "înţelegere", în amestecul de idei, categorii şi concepte. În acest sens, Peter Carravetta reţine „gândirea slabă" ca „dizolvarea de gândire puternică"; necaracterizându-se prin „axiome, principii, teorii puternice", ci numai prin interpretare. (Carravetta, P., 2012: 11)

Postmodernismul, reprezentând o îmbinare de elemente generatoare de nesiguranţa şi haos, rămâne agăţat de modernism care semnifică încă o atracţie (Ionescu, 2010; Negrea, 2015).

Spre sfârşitul secolului XX, postmodernismul este văzut astfel:

"Tabloul următor, cel din anii 1970, apare marcat de un optimism destul de minor. În el pătrunde ochiul nemilos al unei gândiri fără redempţiune, una "negativă", prin care este însă posibil să fie văzute numeroasele reziduuri metafizice rămase active şi ascunse. Un fel de reactiv chimic este făcut să treacă prin teoriile structuraliste şi prin filosofiile noii subiectivităţi: acestea

se colorează, dau la iveală pretenţiile totalizatoare, acea lege care-şi joacă încă cu multă îndemânare rolul de reducio ad unum". (Vattimo, 1983:5)

Jean-François Lyotard descrie postmodernitatea ca o mefienţă în metanaraţiuni, plecând de la ideea că postmodernismul are ca rol modalitatea unor entităţi ideale prin care îşi exercită autoritatea. Se impune, în era postmodernă, o consecinţă a unei pluralităţi a limbajelor:

"…această viziune pe care o propune Jean-Francois Lyotard este, în linii generale, corectă şi revelatorie, cu singura observaţie că directiva pluralismului s-ar putea să fie rezultatul nu al unui proces de eroziune internă a funcţiei legitimatoare ca atare, ci mai degrabă o trăsătură legată de apariţia şi afirmarea unei noi paradigme a cunoaşterii" (Petrescu, 1998:89).

Pe de altă parte, nu se poate nega filiaţia de idei care există între Nietzsche şi Heidegger şi filosofia postmodernă. Consideraţi ei înşişi drept precursori ai postmodernului, ei tratează modernitatea ca epocă a unei metafizici a prezenţei fiinţei ca fundament, luând, după caz, forma subiectului, a raţiunii ori a voinţei (de putere). După Nietzsche, metafizica modernă se întemeiază pe principiul subiectivităţii – prin care se înţelege un subiect aflat într-o perpetuă conştientizare de sine, procurându-şi reprezentări prin care asigură legătura ego-lume, prin îndoiala metodică sau prin raţionalizarea lumii, dar şi un subiect determinat ca voinţă; metafizica modernă se întemeiază apoi pe un principiu al dualismului ontologic şi moral, - ce hipostaziază o lume suprasensibilă, noumenală, depozitară a valorilor superioare în detrimentul unei lumi, a noastră, fenomenală şi destinată erorii, trecătorului şi răului. (Lyotard, 1993:11). Trebuie mai întâi să reperăm germenii "delegitimării" şi ai nihilismului – inerenţi marilor povestiri ale secolului al XIX-lea – pentru a înţelege cum a putut să fie sensibilă ştiinţa contemporană la aceste şocuri cu mult înainte ca ele să aibă loc. Tocmai de abandonul acestei credinţe este legat astăzi declinul povestirilor de legitimare, fie ele tradiţionale sau "moderne" (emanciparea umanităţii, devenirea Ideii). Iar ideologia "sistemului" vine să acopere prin pretenţia sa totalizantă pierderea acestei credinţe şi să o exprime, în acelaşi timp, prin cinismul criteriului său de performativitate. Structuralismul manifestă o înclinare către o abordare ştiinţifică pentru a desemna cadrul stabil asemănător unei gândiri iluministe. Răspunsul la structuralism a venit din partea poststructuralismului, care se opunea orientărilor ştiinţifice. Poststructuralismul apare tot în perioada anilor 90, secolul al XX-lea. Se observă o diferenţă între poststructuralism şi postmodernism prin prisma că primul reprezintă mai mult un curent, o filosofie care îmbină părerile despre societate cu tot ce are ea în bagaj: fiinţă, limbă, corpuri, în schimb cel de al doilea este într-o legătură strânsă cu era postmodernă. Michel Foucault ne îndeamnă să: "preferăm ceea ce e pozitiv şi multiplu, diferenţa-uniformităţii, afluenţa-unităţii, aranjamentele mobile-sistemelor". (Lyon, 1998:121)

Privit în linii mai generale, postmodernismul îşi dispune o înfăţişare sub o afirmaţie conştientă, dar în acelaşi timp contradictorie şi autosubminatoare. Se poate spune că există o asemănare cu tendinţa de a pune o afirmaţie între ghilimele pentru a urmări care este efectul: de a sublinia sau "a sublinia", modul fiind "conştient" şi ironic sau chiar folosit "ironic". Postmodernismul dispune de o trăsătură distinctivă prin calitatea de a avea înţeles cu dedublare. Astfel, postmodernismul se remarcă prin tendinţa de a ne denaturaliza trăsăturile dominante ale vieţii noastre, el contribuind la evoluţia capitalismului. Trăsăturile pe care le considerăm naturale sunt de fapt culturale. (Hutcheon, 1997:5)

Postmodernismul poate fi pus sub semnul întrebării prin tot ce desemnează realitatea, precum şi modul prin care noi o putem cunoaşte. Acesta reuşeşte să legitimizeze cultura, chiar şi atunci când o subminează, astfel apare o acţiune cu două modalităţi pentru a preveni tendinţele critice de a ignora problemele realităţii.

II. Sărbătoarea, în postmodernismul antropologic

Postmodernismului, aşa cum este privit de Lyotard, se axează pe necesitatea de a transforma societatea într-un joc, unde cu toţii suntem obligaţi să participăm, indiferent unde ne aflăm. Astfel, aceste jocuri au la rândul lor un ritual bine definit prin care persoanele trec de fiecare dată printr-un rit de trecere. Etnologul francez, Arnold Van Gennep, în lucrarea sa "The Rites of Passage" spunea că riturile de trecere au loc numai în societăţile primitive, însă Victor Turner, continuând cercetările în liminalitate, a precizat că acestea au loc chiar şi în societatea modernă: şcoala, serviciu, sărbătorile, etc. (Victor Turner, 1969:98)

Mizând pe ideea lui Vattimo cum că postmoderminitatea reprezintă o societate a mass-mediei , astfel creeându-se o situaţie transparentă şi pluralistă, sărbătorile au devenit un centrul de atracţie pentru societate, având la baza riturile de trecere (Vl[du'escu, Grabara & Kot, 2015).

În lumea noastră, societatea modernă este separată între laic şi religios, dar şi între profan şi sacru, iar trecerea unui individ de la o etapă la altă este datorată executării unei ceremonii printr-un stagiu intermediar. Toate aceste separări datează din perioade mai vechi, începând cu vechile civilizaţii africane unde societăţile speciale sunt organizate dupa o bază religioasă marcată de tranziţia lor de la trecut la viitor (Stănescu, 2015; Voinea, 2015). Maturizarea, creşterea în vârstă, trecerea de la o ocupaţie la alta modelează individul din societate pregătindu-l psihic şi fizic pentru noua sa viaţă. Astfel, în postmodernitate, adaptabilitatea oamenilor faţă de noua formă a societăţii a trecut barierile simţurilor artistice din modernitate, căpătând nuanţe neînţelese sau haotice:

"Strategiile postmoderne au o conotaţie negativă, deoarece neagă totalitatea, coerenţa, expresia, originalitatea, reprezentarea, sensul, libertatea, creativitatea, ierarhia. Pozitiv este considerat faptul că susţin discontinuitatea, fragmentarea, ruptura, suprafaţa, diversitatea, hazardul, contextualitatea, egalitarismul, pastişa, citatul, parodia." (Parpala, 2006: 133)

Sărbătorile în postmodernitate reprezintă interpretări din ce în ce mai raţionale ale realităţii, creatoare a unei autonomii pentru fiecare individ care participă în ritualurile societăţii. Aici, individul devine un membru al unei entităţi din momentul în care se hotărăşte să participe la ritualurile societăţii (Bačík, Mihal & Fedorko, 2015). El va trece printr-o serie de rituri de trecere pentru a accede către scopul urmărit. În zilele noastre, conceptul de sărbătoare s-a adaptat epocii postmoderniste, dar şi-a păstrat ritualurile sacre, acestea întâmplându-se în fiecare an. Mircea Eliade spunea că sărbătorile marchează o existentă a sacrului în toată lumea. Acest cuvânt, "sacru", are rol de a crea o legătură dependentă a oamenilor cu trecutul (Boldea, 2011). Deşi modernitatea s-a metamorfozat în postmodernitate sau putem spune că a trecut la un alt nivel, sacralitatea evenimentelot date de sărbători a rămas la fel. Poate doar funcţia ritualurilor s-a schimbat între timp, de exemplu: apariţia mass mediei. Împreună cu aceasta, indivizii unei societăţii participă la ritualuri în vederea creării de sărbătoare. Rolul acesteia este de a transporta sacrul în profan. În zilele noastre, sărbătoarea este prezentată prin mass media ca un ritual care produce schimbări la întreaga platformă umană, socială. Sărbătoarea contemporană este împărţită de mass media în trei acte: concursuri, cuceriri şi coronări. Cele trei acte alcătuiesc un ritual omogen.

Partea negativă a postmodernsimului în sărbătoare este datorată existenţei a mai multor factori de informare a publicului, acesta are posibilitatea să redea ritualurile sub forma eronată, transformând totul în kitsch. "Dimpotrivă, postmodernismul aduce o relaxare a standardelor estetice, o artă mai puţin preţioasă, asimilarea kitsch-ului, de unde populismului ei, euforia

libertăţii. Bucuria jocului, importanţa acordată cotidianului creează impresia unui realism (în realitate, funcţia referenţială e ironizată)" (Parpală, 2006:135)

Încă din cele mai vechi timpuri, sărbătoarea a reprezentat un mod de interacţiune sau de ritualizare a acţiunilor fiecăreia societăţi. Antropologul Natale Spineto aduce în discuţie în era postmodernismului ideea de secularizare pentru a desfăşura o înţelegere mai eficientă a funcţiilor sărbătorii. Modernitatea şi-a schimbat traiectoria drumului religios, căpătând în timp nuanţe anti-religie, acest lucru datorându-se mai ales separării percepţiei persoanelor de lucruri spirituale. Societatea a devenit mai raţională şi a început să se axeze pe ştiinţă, iar tot ce ţinea de o arie spirituală s-a transformat în concepte de natură modernă unde, dacă nu se poate demonstra, devine inexistentă. Schimbările au marcat o definire a noţiunii de sărbătoare din antichitate până în modernitate. Atât în epoca veche, cât şi în cea modernă, sărbătoarea reprezintă o alcătuire de ritualuri şi mituri. (Spineto, 2015: 15). În societatea contemporană, sărbătoarea reprezintă un ritual necesar pentru membrii comunităţii:

"Viaţa oraşului este marcată de sărbătoarea patronului spiritual, dar şi de începutul/sfârşitul anului şcolar, de începutul campionatului de fotbal, de începutul stagiunii muzicale şi teatrale, de vacanţa judecătorească, de deschiderea ştrandurilor şi, respectiv, a patinonoarelor în aer liber, a teraselor etc." (Panea, 2013:161)

III. Concluzii

Trecerea de la modernism la postmodernism a avut un efect asupra societăţii şi mai ales a ritualurilor sale. Dacă înainte de postmodernism, sărbătorile erau realizate într-un cadrul mai intim, neavând acces oricine, acum situaţia s-a schimbat datorită mass-mediei. Societatea noastră este marcată de o atenţie exagerată a publicului unde sărbătorile reprezintă mai mult decât o necesitate. Pe vremuri, sărbătoarea reprezenta un ritual menit să determine o libertate de la muncă pentru poporul său, în schimb în zilele noastre, ea a devenit punct de atracţie al mass mediei corelat cu dependenţa societăţii faţă de ea. Diferenţa este că epoca noastră postmodernă a destabilizat structura spiritualismului în societate, religia devenind doar un simplu actant, fără a se mai simţi prezenţa sa. Mass media creează ritualuri şi mituri prin transmiterea informaţiilor către public în mod direct, astfel societatea are accesul la a participa la o sărbătoare fără a fi chiar prezentă fizic acolo. Postmodernismul a influenţat crearea de noi ritualuri în societatea contemporană. Modernitatea, în viziunea lui Lyotard, a fost lichidată de istorie, iar postmodernitatea se caracterizată prin existenţa unor micro-naţiuni multiple care nu urmăresc o stabilizare sau legitimare universalizantă.

References

Bačík, R., J. Mihal, and R. Fedorko. "The Analysis Of The Impact Of Selected Communication Channels On The Selected City Population'Opinion." (2015).

Boldea, Iulian. Romanian Literary Perspectives and European Confluences. Éd. Asymetria, 2011.

Carravetta, P., 2012, *What Is „Weak Thought"? The Original Theses and context of il pensiero debole*. In G. Vattimo & A. Rovatti (Eds.), *Weak Thought*. New York Press.

Cerban, M. (2009). A Systemic Functional Description of the Simple Sentence Structure. Universitaria.

Guardini, Romano, 2004, *Sfârşitul modernităţii*, Editura Humanitas, Bucureşti.

Hutcheon, Linda, 1997, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti.

Ionescu, Alice (2010). Marqueurs évidentiels dans la presse écrite roumaine, communication présentée au XXVIe Congrès de Philologie et de Linguistique Romane, Valence, Espagne, 06-11 septembre 2010.

Lyon, David, 1998, *Postmodernitatea*, Editura Du Style, Bucureşti.

Lyotard, Jean-François, 1993, *Condiția postmodernă*, Editura Babel, Bucureşti.

Negrea, Xenia. "Public Interest, Procedural and Discursive Limitations." Social Sciences and Education Research Review 2.1 (2015): 33-41.

Panea, Nicolae, 2013, *Oraşul subtil*, Editura Etnologia, Bucureşti.

Parpală, Emilia, 2006, *Introducere în stilistică*, Editura Universitaria, Craiova.

Petrescu, Liviu, 1998, *Poetica Postmodernismului*, Editura Paralela, Piteşti.

Spineto, Natale, 2015, *La festa*, Editore Laterza.

Stănescu, Georgiana Camelia. "Breaking News and News Alert, between Information and Spectacle for Rating." Social Sciences and Education Research Review 2.2 (2015): 81-91.

Štefko, R., et al. "An Analysis Of Perceived Topicality Of Website Content Influence In Terms Of Reputation Management." (2015)

Ştefan Vlăduţescu, Janusz Grabara, Sebastian Kot (2015). Aristotelian Opening Way and Actual Argumentation and Demonstration's profile. Analele Universităţii din Craiova. Seria Filosofie, 36, 95-107.

Turner, Victor, 1969, *Liminality and communitas*, The ritual process: Structure and anti-structure.

Vattimo, Gianni, 1983, *The end of modernity*, Cambridge.

Voinea, Dan Valeriu. "The journalists' obligation of protecting the victims of sexual assault." Social Sciences and Education Research Review 2.1 (2015): 101-106.

THE BOOK WITH/WITHOUT ILLUSTRATION IN THE CHILDHOOD UNIVERSE

Ioana Cecilia Botar
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The article focuses on a presentation of the relation childhood-book as the book's importance in children's life. Also throughout the text we make the distinction between the book with illustration and book without illustration as a way of developing from simple to the complex desire of discovering the book and the world presented in the book according to their age. The illustrations are part of the story, but regarded individually, they can tell the story in a short form.

Keywords: childhood universe, books with/without illustration, literary evolution, role of illustration

Preambul

A existat dintotdeauna un interes crescut al societăţii de dezvoltare programată în spaţiul copilăriei prin implementarea spiritului literar în sufletele copiilor pentru a-i transforma în „cel mai pur şi proaspăt combustibil".[1]

„Dragostea pentru scris, pentru carte, a răsărit din inima oamenilor în toate timpurile şi în toate anotimpurile, ca o floare învăşmântată în nobleţea idealurilor pentru care au luptat întotdeauna : libertate, fericire…*Nu este alta mai frumoasă şi mai de folos zăbavă decât vestitul cărţilor*…scria Miron Costin ; iar Mihail Sadoveanu, pomenind de cele mai plăcute momente din copilăria lui, spunea, adesea, despre Creangă : „Eu ceteam povestea lui Harap Alb şi-n jurumi se strecura oftând vântul care scutura frunzele…Creangă s-a amestecat de aproape cu viaţa mea, mi-a fost prieten, mi-a fost bunic."[2]

Pornind de la nevoile umane de hrană, protecţie, afecţiune, copilul descoperă căile nevăzute ale comunicării cu mama, primii paşi prin casă, iar, mai apoi, copilul intră în fascinanta lume a cărţilor ; acestea devin mijloc de joacă prin colorat, se răsfoiesc pentru a se încânta cu imaginile din care îşi formează singuri o poveste, iar mai târziu descoperă povestea propriu-zisă prin povestirea de către cineva, urmată de lectura personală. De aici putem trage concluzia că viziunea unei cărţi este tridimensională : cititul pozelor, povestitul, cititul propriu-zis.

Cu toate că mijloacele tehnice au *absorbit* copii şi i-au cucerit prin fanteziile tehnologice, jocuri, aplicaţii care la doar un click distanţă te pot transporta pe un alt tărâm, este adevărat că tendinţa de evoluţie informatică şi tehnologică este din ce în ce mai acerbă, însă este o vorbă românească: *Istoria se repetă.* Ştim cu toţii că printre cele mai cunoscute opere pentru copii au fost scrise înainte de secolul al-XIX-lea, secol care era destinat mai mult evoluţiei literaturii şi cărţiilor şi începutul secolului XXI este dedicat tehnologiei moderne, ne întrebăm însă ce va fi în continuare. Şi totuşi, cărţile pentru copii joacă un rol important în evoluţia unui

[1] Iuliu Raţiu, O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003, p. 6;
[2] *Ibidem*, p. 17;

individ. Cu toată această evoluţie tehnologică, copii încă sunt atraşi de cărţi, imagini, încă îşi mai aleg personaje favorite, încă mai sunt basme sau poveşti care îi impresionează, încă se mai scrie literatură pentru copii. Avantajul unei cărţi este acela că avem posibilitatea de a interpreta traseul narativ, de a alege, pe când mijloacele mass media care îţi dau impresia că tu eşti cel care alegi, dar, de fapt, tu alegi doar din ceea ce ţi se oferă. Jocul este unul necinstit, deoarece se apelează la o manipulare emoţională.

Cartea este un mijloc de comunicare între trecut-prezent-viitor prin prisma faptului că aceasta aduce cu sine elemente din perioada în care a fost scrisă şi sunt descoperite în prezentul lectorului din momentul în care începe să răsfoiască primele file; perspectiva viitorului poate fi incertă cu privire la carte, însă trebuie să recunoaştem că abordarea cititorului din viitor va fi una diferită de a noastră şi va fi determinată de perspectvia socială şi culturală a acelei perioade. Chiar şi noi am putea face acest experiment, luăm un basm care l-am citit în copilărie să vedem în perioada maturităţii perspectiva noastră asupra operei şi putem, de asemenea, să reluăm lectura acesteia la o vârstă mai înaintată. Cu siguranţă se remarcă noi informaţii, noi idei la care când eram copii nu ne gândeam, micul destinatar recepţionează informaţia din perspectiva neiniţiatului, necunoscătorului literar, dar odată ce avansează în vârstă dobândeşte noi şi noi experienţe literare care modifică perspectiva literară: „Dacă preşcolarul ascultă la început poveşti simple şi scurte, despre animale, păsări ş.a.m.d., mai tîrziu el ajunge la basmul propriu-zis, cu lumea lui imaginară, cu suita de personaje şi peripeţii specifice.”[3]

Înainte de a fi descoperit scrisul şi cititul, informaţiile se transmiteau oral asemenea basmelor populare: bătrânii povesteau tinerilor, tinerii povesteau la rândul lor celor mai tineri decât ei; temele răspândite erau cele religioase şi vitejeşti, iar cei care povesteau se numeau adesea rapsozi sau povestitori. Aşa s-au transmis numeroase opere care le avem scrise şi astăzi printre ele se numără arhicunoscutul poem antic *Iliada* lui Homer, dar şi basmele şi baladele noastre populare. Cele mai vechi cărţi sunt din Mesopotamia unde a apărut scrierea sumeriană în secolul al IV-lea înainte de Hristos sub forma unei pictograme, desene simplificate care reprezentau obiecte şi fiinţe. Mai târziu, a apărut scrierea cuneiformă dăltuită în piatră, aşa a luat fiinţă cel mai vechi cod de legi din lume, *Codul lui Hammurabi*. Scrisul a evoluat datorită apariţiei papirusului fabricat din papură groasă de pe Delta Nilului, ceea ce este interesant est că pergamentul egiptenilor se asemăna cu hârtia de azi pe care au început să scrie cu vopsele vegetale sau minerale; termenul de *carte* îşi are originea în termenul grecesc *khartes* ce înseamnă o foaie din papirus. Hârtia a fost inventată de chinezi din scoarţă de dud preparată, aceasta a devenit principalul suport al memorii omului modern. De-a lungul istoriei s-au scris sute şi sute de cărţi, unele au devenit arhicunoscute, unele au intrat într-un con de umbră, iar acest proces s-a extins şi datorită apariţiei unor instrumente care facilitau şi încă facilitează munca scriitorului, calculatorul şi imprimanta.[4]

Pentru antici, cartea era strict înlocuirea cuvântului rostit, iar expresia *scripta manet, verba volant* a devenit o sintagmă arhicunoscută pentru a desemna eternitatea cuvântului scris. Credem că este important să facem o scurtă trecere în revistă a evoluţiei cărţii de-a lungul timpului *grosso modo* pentru a avea o viziune de ansamblu completă asupra temei noastre. Apariţia scrisului şi a cărţii a marcat începutul creaţiei literare, posibilitatea de a lăsa în urmă o fărâmă din experienţa personală.

Ilustraţii, text şi copilul-cititor

[3] Lidia Ţugulan, Maria Toma, *Literatura pentru copii,* Editura Didactiă şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 8;
[4] Iuliu Raţiu, *op.cit.*, p. 22;

Cărţile cu imagini sunt cele care dau farmecul şi înţelesul poveştii, acestea ca şi o formă comună a literaturii pentru copii, redau conexiunea imagine-text. În ultimul secol, datorită creşterii interesului pentru copil-copilărie-carte în evoluţia societăţii şi datorită dezvoltării tehnologiei şi imprimeriei, literatura pentru copii a marcat o evoluţie vizibilă a carţilor cu imagini, de la imagini simple, la imagini 3D. Relaţia imagine-poveste, natură-cititor sunt aspecte esenţiale prea puţin înţelese *ipso facto*.

Rolul ilustraţiilor este acela de a extinde, interpreta şi de a înfrumuseţa un text scris, de a captiva atenţia copilului şi de a-i stârni curiozitatea. Această modalitate oferă copiilor posibilitatea de a intra în contact chiar şi fictiv cu o societate arhetipală condusă după reguli proprii în care personajul lor favorit este nevoit să parcurgă un itinerariu iniţiatic, de a deveni din copil un adult pregătit să îşi întemeieze o familie. Din această perspectivă, imaginile se pot delimita astfel :

- **Imagini care stabilesc locul poveştii** : Ca în literatură, decorul unde are loc acţiunea poveştii sau basmului trebuie evidenţiat, iar imaginea de cele mai multe ori poate să îl arate într-un mod atât de autentic şi apropiat perioadei istorice a poveştii, cum cuvintele nu ar putea. În plus, imaginile pot fi eficiente când est vorba de starea de spirit a acţiunii. De exemplu, în *Frumoasa din pădurea adormită* la început se explică în text contextul social, dorinţa regelui şi a reginei de a avea copii îndeplinită de o broscuţă, însă imaginea ne oferă informaţii adiţionale cu privire la locul unde se petrece acţiunea.[5]
- **Imagini care definesc personajele** : Personajele trebuie să fie foarte bine conturate în imagine şi să suplimenteze caracterizarea personajului din text ilustrând reacţii, acţiuni sau informaţii adiţionale necesare. De exemplu, în *Scufiţa Roşie* nu este descris personajul Scufiţa Roşie şi nici mama ei, doar se specifică că purta *o glugă de culoare roşie, ca o scufiţă.* Însă imaginea ne oferă o descriere completă care ne ajută pe noi, ca cititori, să parcurgem mai uşor firul narativ odată ce ni s-a imprimat în memorie imaginea Scufiţei.[6]

- **Imagini care dezvoltă subiectul**: De multe ori, imaginile oferă informaţii adiţionale subiectului. Dacă în cărţile fără text, întregul subiect se învârte în jurul ilustraţiilor, în cărţile cu text, imaginile pot să oferă copiilor o imagine mai uşor de înţeles. Tot în *Scufiţa Roşie,* imaginea oferă informaţii pe care textul nu le poate feri, de exemplu se poate vedea întâlnirea dintre lup şi Scufiţa Roşie, imaginea înfricoşătoare a lupului şi naivitatea fetiţei. Textul prezintă întâlnirea dintre cei doi. [7]

- **Imaginile care dau un punct de vedere diferit:** Uneori intenţionat, alteori nu, ilustratorul poate introduce *picanterii* care dau efect poveştii, chiar dacă uneori viziunea este diferită. De exemplu, în povestea *Frumoasa din pădurea adormită*, într-una din secvenţe este descris castelul la distanţă de o sută de ani de la instalarea blestemului, iar *gardul verde înalt era acum o pădure cu ghimpi*, în imagine nu este aratată această descriere, din contră se vede un munte lângă clădire.

[5] Charles Perrault, *Frumoasa din pădurea adormită* în Comoara cu poveşti. Poveşti clasice, Editura Flamingo GD, Bucureşti, 2008, p.6;
[6] Charles Perrault, *Scufiţa Roşie* în Comoara cu poveşti. Poveşti clasice, Editura Flamingo GD, Bucureşti, 2008, p.7;
[7] *Ibidem*, p.12;

Copii îşi pot forma o imagine mai concretă despre personaj, se pot identifica cu acesta şi pot preconiza pe baza imaginilor ce se va întâmpla cu personajul favorit pe parcursul poveştii:

„De îndată ce o poveste scurtă nu are voie la mai multe informaţii legate de personaje, ilustraţiile pot dezvolta imaginea personajelor conturând situaţii, emoţii familiale şi credibile pentru copii. În cărţiile cu poze şi fără cuvinte, descrierea şi evoluţia personajelor se evidenţiază doar prin ilustraţii."[8]

Din punctul nostru de vedere, ilustratorul este ca un traducător, acesta poate adapta imaginile, dar trebuie să ţină cont de conţinut, pentru că altfel se joacă cu opera pe care scriitorul a scris-o cu multă trudă într-o perioadă istorică în care scrisul şi literatura pentru copii nu erau foarte apreciate. Poate acesta este răspunsul care îl căutăm la întrebarea: De ce unii scritori devin cunoscuţi la o distanţă destul de mare de la moartea lor? Pentru că societatea din *illo tempore* (vremea aceea) nu era pregătită să primească acele capodopere. Imaginile dintr-o poveste luată în ansamblu redau povestea însă cu mici diferenţe sau cu informaţii mai puţine, dar luate împreună cu textul acestea completează viziunea autorului. „Ilustraţiile pot contribui la coerenţa textuală când sunt bine încorporate în esenţa textului oferind referinţe cheie pentru text...Pe măsură ce firul epic se derulează, ilustraţiile cuprind din ce în ce mai mult contextul..."[9]

În acest context putem vorbi de coerenţa imagine-text prin care se realizează înlănţuirea firului narativ într-o logică perfectă pe care copilul le constată, de aici putem trage concluzia că lectura unui basm, şi nu numai, se poate face în trei moduri:

- Citirea şi interpretarea imaginilor- copii cu vârstă până la 3 ani;
- Ascultarea unui basm citit de un adult- copii cu vârstă între 3-6⁄7 ani;
- Citirea de unul singur pornind de la înţelegerea unor litere, unor cuvinte şi, mai apoi, întreaga operă- începând de la vârsta de 6⁄7 ani.

Principalul rol al ilustraţiilor este acela de a susţine povestea, a oferi informaţii suplimentare, dar nu diferite de cele din text; aceste elemente oferă micului destinatar un suport. Cu toate că la nivel superficial am putea afirma că, de fapt, ilustraţiile distrag atenţia copilului de la text, totuşi considerăm că imaginile sunt promotorii lecturi, stârnesc curiozitatea şi îi ajută să îşi dezvolte vocabularul să încerce să citească, să interacţioneze cu textul. Acestea motivează copii să găsească şi să identifice obiecte sau personaje şi situaţii viitoare; practic această atitudine curioasă a copilului este dată şi de curiozitatea de a descoperi legătura dintre imagini şi text: „Copii vor pierde o mare bucurie dacă un adult îi citeşte cele 206 cuvinte dintr-un text fără să îl motiveze să găsească sau să identifice animalul din poză...să încurajeze copii să facă predicţii..."[10]

---

[8] „Since a short story does not normally allow for more fully developed characters, illustrations help develop the characters by depicting situations and emotions immeiatley familiar and credible to the children. In wordless picture books the depiction and development of characters completely rely on illustrations."
Zhihui Fang, Illustrations, text and child reader: What are pictures in chilren's storybooks for? in Reading Horizons, 1996, volume 37, p. 132, (traducerea noastră)
http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=reading_horizons, consultat în 2 noiembrie 2015;

[9] „Illustrations can contribute to textual coherence when well-integrated with print or through providing referential cues for the text...As the plot progresses, the illustrations cover more and more of the page..." (traducerea noastră)
Ibidem, p. 135,
http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=reading_horizons, consultat în 2 noiembrie 2015;

[10] „Children would miss a great deal of potential enjoyment if an adult reads the 206 words of the text without encouraging the children to find and indentifz the animal in the pictures...encourages children to make predicitions..." (traducerea noastră)
Zhihui Fang, *op.cit.*, p. 137,
http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=reading_horizons, consultat în 2 noiembrie 2015;

Un al doilea rol al ilustraţiilor este legat de importanţa cărţii ca stimulent al creativităţii copilului; citind o carte cu ilustraţii fără prea mult text, copii îşi activează imaginaţia interpretând şi recreând reprezentaţii mentale ale poveştii. Copii pot să asocieze imaginea cu experienţa proprie, să construiască noi sensuri ale imaginii; şi de multe ori suntem uimiţi de modul interactiv prin care copii pot să dea un nou înţeles unei imagini:

„cititorul trebuie să îşi folosească imaginaţia şi priceperea pentru a prezenta şi a interpreta ce se va întâmpla în poveste. De exemplu, cartea are o poză cu nişte porci zburând fără să fie însoţită de text. Aici cititorul este invitat să îşi folosească imaginaţia pentru a prezice viitoarele aventuri ale porcilor. Aceasta încurajează copilul-cititor să creeze propriile poveşti bazate pe imaginaţie şi creativitate."[11]

Al treilea rol al ilustraţiilor este acela de a fi un suport-cadrul pentru înţelegerea textului, având un vocabular limitat şi cunoştiinţe minime despre realitate, locul special revine ilustraţiilor care îi ajută să dezvolte subiectul şi imaginea personajelor folosind cuvintele pe care le ştiu şi realizând imagini mentale cu situaţii şi personaje. Îşi dezvoltă, de asemenea, simţul pentru estetic şi frumos, pe lângă faptul că interpretează textul, aceştia pot aprecia arta frumosului, calitatea desenelor. În plus, ajută la dezvoltarea limbajului prin legătura text-imagine-subiect, prin întrebare-răspuns sau curiozitate-răspuns, copii îşi dezvoltă abilităţiile de a vorbi şi mai târziu, de a scrie; îşi dezvoltă limbajul şi pot crea la rândul lor noi poveşti şi imagini.

Ilustraţiile sunt menite să capteze atenţia, să spună povestea într-o variantă abreviată, să transmită culturi noi şi să trezească în copii aprecierea şi gustul pentru frumos. Ilustratorii trebuie să ţină cont de text, nu se pot îndepărta astfel încăt să reiasă două poveşti diferite, una prin imagini şi una prin text.

Cartea de poveşti cu ilustraţii

Vom începe cu acest tip de carte pentru copii din simplul motiv că aceasta este premergătoare literaturii propriu-zise pentru copii, acestea sunt cărţi special făcute cu imagini, în care textul se regăseşte puţin sau deloc. Calea prin care sunt transmise nu este prin arta cuvântului, ci prin arta vizuală şi sunt dedicate în special copiilor mici, până la 3 ani, dar şi celor până la 7 ani care încearcă să povestească basmul prin prisma imaginilor.

„Prima formă a unui asemenea tip de „carte" este, de fapt, adeseori, un pliant cu desene colorate. Copilului i se adresează, astfel, imagini, nu *cuvinte*: animale, flori, case etc…Cuvântul auxiliar, este folosit de adulţii care îi asistă pe copii în recunoaşterea figurilor, le dau explicaţii, le precizează denumirile etc."[12]

Cărţile pentru copii sunt primele cărţi cu care un individ intră în contact şi sunt printre cele mai importante prin faptul că ne-au încântat prin mirajul creat ; ca fapt estetic şi moral, cartea pentru copii a apărut odată cu literatura pentru copii, dacă ar fi să facem o analiză abstractă a *de ce*-ului specific copilului şi să găsim răspunsul la întrebarea *Ce este cartea pentru copii* ?, observăm că scriitori ne răspund prin cărţi destinate copiilor : „Cărţiile copilăriei se nasc din dragoste. Cântecul, versul, *basmul* au încălzit, leagănul omenirii şi glăsuirea lor a

[11] „...the reader has to use their own imagination and judgment to predict and interpret what is going on in the story. For example, the book has a picture of pigs float ing in the air without any accompanying text. Here the reader is invited to use their own imagination to predict future adventures of the pigs. This encourages the child reader to create their own stories based on their imagination and creativity. (traducerea noastră)
Ibidem, p. 138,
http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=reading_horizons, consultat în 2 noiembrie 2015;

[12] Bianca Bratu, *Preşcolarul şi literatura (Studiu şi antologie),* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, p.24;

luminat inima fragedă a copilului, la fel cum scutecele i-au încălzit mădularele."[13] Copilul va îndrăgi cărţile pentru că acestea îi vor potoli setea de cunoaştere, curiozitatea, îl vor amuza. Copilul porneşte în viaţă alături de personajele îndrăgite şi e firesc să fie aşa pentru a nu distruge mirajul copilăriei; cartea pentru copii în esenţa ei are rol formativ, estetic şi moral, iar secretul acestei literaturii ni-l relevă promoterul literaturii pentru copii Iuliu Raţiu, acela de a *ieşi din lecturi cu o stimă sporită pentru om*: „Pe sub arcul de triumf al sprâncenelor micilor creatori trec personajele tuturor basmelor prezente, dar cu firescul şi cu nonşalanţa lui „a fost odată"."[14]

La suprafaţă, cartea pentru copii reflectă meditaţia autorului încadrată în destine, în plan inferior, cartea pentru copii sporeşte contactul copilului cu viaţa prin identificarea cu unele situaţii, aceasta poate fi văzută ca deschiderea multor orizonturi noi prin care copilul poate pătrunde. Cartea îl *cufundă* pe copil într-un alt univers care îl învaţă noi sentimente precum sensibilitatea, solidaritatea, libertatea:

„Copilul solitar, captiv în mediul în care trăieşte dar liber prin carte, izolat, dar cufundat în viaţă, el este un copil care graţie cărţii, se întâlneşte cu alţi oameni şi rămâne cu impresii durabile...Puterea imaginaţiei pe care o declanşează cartea este de mult cunoscută. Cărţile continuă să formeze sensibilitatea, visele, cunoştiinţele şi mentalitatea copiilor, le propune modele pentru toată viaţa."[15]

Putem spune că o carte cu poze reprezintă forma rudimentară a cărţii pentru copii, aceasta este de fapt un pliant cu imagini pe care copilul trebuie să le identifice, să le coloreze, copilul citeşte de fapt imaginea, nu cuvintele; aceste cărţi cu poze sunt uneori cu tematică precum: animale, fructe, legume etc. Auxiliar imaginii este cuvântul care oferă explicaţii ajutătoare pentru a descoperi povestirea; cărţile pentru colorat sunt o altă formă de literatură rudimentară, copilul este îndemnat să identifice imaginile, să le contureze, să le coloreze şi eventual să completeze ei cartea prin adăugarea de informaţii, propoziţii scurte. Ulterior au apărut cărţi cu imagini conturate şi cu poveşti scurte care completează imaginea sau chiar basmele lui Charles Perrault într-o formă prescurtată, dar însoţită de imagini.[16]

De-a lungul timpului au existat controverse legate de acest tip de literatură şi dacă poate fi numită literatură pentru copii sau nu? Putem vorbi de o formă literară dacă şirul imaginilor sau a contururilor reprezintă un întreg, iar acesta este o povestire printr-o suită de imagini pe care copii să le citească. Copilul poate să interpreteze singur imaginile, dar are nevoie de ghidaj pentru a nu se depărta de poveste, prin colorarea personajelor, acesta dă viaţă poveştii: „... presupune însă anterioritatea contactului cu povestirea, anterioritatea ascultării acesteia, faţă de momentul în care copilul colorează, recunoscând şi reconstituind astfel conţinutul epic."[17]

Prin acest tip de carte este scos în evidenţă principalul element determinant în literatura pentru copii şi anume ilustraţia poveştii, aceasta determină modul în care au loc reprezentările şi perceperea acestora. Trebuie să avem în evidenţă diferenţa dintre o carte pentru copii plină de imagini vizuale, deoarece povestirea se face pe marginea imaginilor, acestea fiind cele care determină receptarea iniţială sau o carte pentru copii în care domină scrisul, însă este însoţită de câteva imagini, iar accentul este pus pe înţelegerea textului. Din punctul nostru de vedere, o carte de poveşti sau de basme însoţită de imagini o face mai interesantă din perspectiva

[13] Iuliu Raţiu, *op.cit.*, p. 8;
[14] *Ibidem*, p. 11;
[15] *Ibidem*, p. 14;
[16] A se vedea Comoara cu poveşti. Poveşti clasice. Editura Flamingo GD, Bucureşti, 2008.
[17] Bianca Bratu, *Preşcolarul şi literatura (Studiu şi antologie),* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, p.24;

copilului şi dacă ar fi să analizăm atitudinea copilului, acesta va fi tentat să interpreteze mai întâi imaginile, apoi să îi fie citit textul. Legat de imagine şi text, calea vizuală se continuă prin benzi desenate, filme, iar cea a textului este regăsită, mai târziu, în lecturile altor cărţi.

Cartea cu ilustraţii reprezintă pentru un preşcolar un izvor de imaginaţie, o jucărie prin care îşi manifestă verbalizarea, intuiţia; odată folosită, o astfel de carte devine un auxiliar în evoluţia viitoare a micului destinatar:

„În măsura în care, pe această cale, copilul reia povestea cunoscută dinainte, „cartea cu poze" se transformă, treptat, dintr-un mijloc de percepere prioritară a ilustraţiilor, într-un auxiliar pentru verbalizarea conţinutului poveştii. O invenţie tehnică, ca, de pildă, pliantele „în relief", contribuie la fixarea reprezentărilor verbalizate, printr-un cadru care-i oferă universului imaginat o formă mai aproape de realitate, prin imaginea în trei dimensiuni. Este cazul „basmelor decupate": odată cu deplierea copertelor, apare în relief „Albă ca Zăpada" pe fundalul pădurii feerice."[18]

Prin imagini, copilul este introdus în atmosfera magică a basmului, poate înţelege şi resimţi mai bine acţiunea narativă, iar receptarea se realizează în mod armonios prin împletirea imaginii cu textul; trebuie să recunoaştem că şi noi, adulţii, de multe ori suntem atraşi de o carte care are imagini. În concluzie, cartea cu imagini este principala formă de literatură cu care copilul ia contact prima dată şi care îi stârneşte interesul pentru viitoarele lecturi.

Cartea de poveşti fără ilustraţii

Cărţile de poveşti fără ilustraţii pot fi lecturate de cineva care are experienţă în lectură şi care este interesat de cercetarea contextuală a operei, nu de esenţa imaginilor. Scopul nostru este de a evidenţia faptul că literatura pentru copii la nivelul preşcolarilor nu poate să subziste fără ilustraţii, însă de la vârsta de 9-10 ani, copilul poate citi şi cărţi fără ilustraţii, deoarece este interesat să existe o fluiditate în idei fără a fi întreruptă de imagini. Evoluţia cărţilor fără ilustraţii îşi au orginea în cele cu ilustraţii, la o analiză a basmelor lui Charles Perrault putem identifica mai multe versiuni de traduceri, unele conţin şi ilustraţii, unele au doar textul.

Trebuie, însă se recunoaştem că începutul literaturii pentru copii nu aducea ilustraţiile pe primul loc, ci tot textul. Ilustraţiile au apărut odată ce s-a acordat un mai mare interes literaturii pentru copii şi copilului, pentru a fi mai atrăgătoare, aceştia introduceau anumite scene ilustrative. Chiar şi unele traduceri care vor fi analizate în studiul de caz nu vor avea imagini, tocmai din motivul că au fost publicate într-o perioadă în care interesul era axat pe text.

Lipsa imaginilor a fost complementată de faptul că aceste scrieri pentru copii au fost realizate mai întâi cu scopul de a-i fi citite şi de a le citi la rândul său când dobândeşte această deprindere care să îi permită să înţeleagă textul şi contextul. Prin contactul cu textul, copilul dezvoltă abilitatea de a verbaliza şi de a descoperi amănunte pe care imaginile nu le pot oferi, într-o carte plină de text descoperă o întreagă societate care se bazează pe reguli proprii, descoperă tradiţii culturale transmise de către scriitor. Textul le descoperă noi lucruri care îi impresionează pe copii, îi duce pe urmele personajelor, primesc detalii pentru a termina puzzle-ul făcut doar din imagini. Putem spune că acestea sunt elementul principal care face podul spre hotarul vârstei şcolare, este un eveniment important şi interesant în viaţa unui copil momentul în care poate să recunoască o literă, un cuvânt. Lectura unei cărţi fără imagini poate fi realizată în două moduri: prin povestire, acesta ascultă povestea lecturată de altcineva sau prin citire, copilul parcurge singur povestirea.

[18] *Ibidem*, p.25;

Secolul XXI, cunoscut şi secolul vitezei şi a tehnologiei are impact şi asupra literaturii pentru copii, în cazul nostru asupra basmelor, deoarece cele mai recente adaptări ale basmelor lui Chales Perrault se rezumă la text puţin şi multe imagini pentru a parcurge într-un timp scurt, dar superficial naraţiunea. Putem spune că textul este sursa imaginilor şi dacă copilul poate să citească este indicat să parcurgă textul pentru a verifica informaţia. Cartea cu imagini sau cu imagini şi text puţin este o lectură oferită de traducător şi de ilustrator. O carte fără imagini, dar cu un text mult mai lung, oferă emoţii şi trăiri mai complexe trăite doar prin prisma lecturării textului; acest gen de cărţi este indicat pentu copii care reuşesc să citească cel puţin la nivel mediu, nu putem da o astfel de carte unui copil care nu ştie să citească fluent, deoarece există riscul să urască lectura dacă vede că nu înţelege nimic.

BIBLIOGRAFIE:

1. BRATU, Bianca, *Preşcolarul şi literatura (Studiu şi antologie),* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, pp. 2-50;
2. FANG, Zhihui, Illustrations, text and child reader: What are pictures in chilren's storybooks for? in Reading Horizons, 1996, volume 37, pp. 125-136 http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=reading_horizons, consultat în 2 noiembrie 2015;
3. PERRAULT, Charles, *Frumoasa din pădurea adormită* în Comoara cu poveşti. Poveşti clasice, Editura Flamingo GD, Bucureşti, 2008;
4. PERRAULT, Charles, *Scufiţa Roşie* în Comoara cu poveşti. Poveşti clasice, Editura Flamingo GD, Bucureşti, 2008;
5. RAŢIU, Iuliu, O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003;
6. ŢUGULAN, Lidia, TOMA, Maria, *Literatura pentru copii,* Editura Didactiă şi Pedagogică, Bucureşti, 1980;
7. ZIPES, Jack, *From enchanted forest to the modern world. The Brothers Grimm.* Palgrave Macmillan, New York, 2002, pp. 200-215;

ANIME CULTURE IN ROMANIA - ENVIRONMENT TO PROMOTE MANGA COMICS

Adrian Nicolae Cazacu
PhD Student, Bucharest University of Economic Studies

Abstract: The aim of this paper is to hightlight the appearance and development of a new romanian market for products of an emerging culture, called anime.To acomplish this I studied the cultural and economical aspects of the anime culture, its presence in the western world and in Romania, and then hightlighted the appearance of a new product, belonging to the anime culture, on the romanian market, the manga comics.

.

Keywords: culture, subculture, democracy, anime, manga.

INTRODUCTION

We can distinguish four functions of the social communication, namely: the function of creation the rules, social function of the individual, social control function and the innovative function.

The innovation function allows the progressive transformation of the group rules, development of rules and points of view, the acceptance of the new ideas, often in minority, thus stimulating the creativity. The first three features are observable, direct and explicit. On the contrary, the innovative function is implicit and hidden; it is visible after long periods. Even if the mechanisms of this function are not fully known, communication researchers try to explore all its implications in different social contexts.

1. THE CONCEPT OF CULTURE

Mass culture has emerged to meet the needs of the mass societies, with large agglomerations, concentrated in cities or industrial centers, with a new way of life, where time is rigorously segmented in "working time" and "leisure" – which was to be filled with products, services and entertainment activities.

From another perspective, mass culture is a new kind of culture, so different to the old folk culture (specific to the agrarian societies), and to the specialized "high", "scientist" culture.

In the Romanian thinking, Blaga imposed the distinction between minor and major cultural culture. Popular culture and the specialized one were together accepted, along the history, as two separate levels of culture, not completely isolated, but influencing each other.

Mass culture should not be confused with the current phenomena belonging to the popular traditional culture. Edgar Morin defined the mass culture as a set of myths, symbols, language, imagery and rules concerning the real and imaginary contents that are transmitted through the contemporary media system. It takes a certain type of production, organized by rules of industrial, series production, also a chain of circuits for social broadcast, through which this culture reach a vast and heterogeneous audience. It conveys a wave of chaotic informations

with transitional mosaic structure. This mass culture is diversified and fragmented according to the specific social and professional groups, ensuring the symbolic process of social interaction.

Mass culture is not a culture produced by the masses, but for the masses. It is produced by specialists or specialized institutions in this regard. When economic, science and technology have created new means of communication, they took over and broadcast works and modern culture or popular posts, transforming them to meet the needs and the expectations of the average consumer.

Mass culture is a new type of culture-dependent media system, added to the traditional folk culture and the specialized culture, interspersed in the space appeared between these two cultural levels set, covering this range populated by "masses", masses of whose the cultural needs could not be satisfied neither the old popular culture nor the specialized modern culture. To the specialized "high" culture, which is produced by the culture of modern intellectual elites, the masses had only limited access, due to the readiness level implied by its specific deciphering codes. Gradually, mass culture tends to replace the two previous cultures, to absorb the works and messages.

The recipient of mass culture is no longer the "specialized" public of the works belonging to the specialized modern culture, but a heterogeneous public. For cultural needs and expectations of this public are to be created (produced) other works, messages that are attractive and materially affordable, but also accessible, to be sold and bring profit to the producers.

Mass culture is thus subject to the economic logic of supply and demand, gaining profit.

Creator-receiver relationship is replaced by the production-consumption relationship. As a consumer, the public relate to the mass culture like some goods or merchandise, and assess their usefulness depending on the needs and aspirations.

In conclusion, unlike the creations of the specialized culture, where the value criteria was predominant, in the mass culture is predominantly the commercial basis. Products crops should be sold, and their industrial production is to be profitable. Sometimes, the producers of this new type of culture have "translated" the specialized culture works in the mass culture codes and registers, in order to be reached by the consumers of media messages.

2. THE ANIME CULTURE: ALTERNATIVE CULTURE OR SUBCULTURE?[1]

Yinger[2] reduces the uses of the subculture term to three classes: preculture, subculture and counterculture, the latter being distinguished by its deeply conflicted nature. The term of subculture is used by Yinger, to punctuate the scheme of smaller groups than a company. The accents fall on language, religious, axiomatic differences, set against the dominant social. Both ethnic enclaves and groups of friends, cliques, clans, also can be considered subcultures.

A subculture has its own independent, determined set of values, which can be different, more or less, from the usual rules. Am appropiate example of this meaning are the national minorities which are defined by individuality and retains this individuality regardless of their social, national, political and cultural environment in which they are located.

Another example is the anime culture. This culture arose shortly after the Japanese animation has become a style and an identity. Anime, for Japanese is animation, but for the rest

[1] Senida POENARIU, "Counterculture between democracy and totalitarianism", *Journal of romanian literary studies*, 6, pp. 1168

[2] Milton YINGER, "Contraculture and Subculture", *American Sociological Review*, 5(25), pg. 625-635.

of the world is the animation produced in Japan. This animation has its own group of fans of all ages as there are anime for children, teenagers and adults. The anime consumers acquire cultural identity through the activities they carry, besides the purchase of the specific products, namely: anime related issues(online or verbally), attending conventions, where the majority of them dress up like their favorite character (Cosplay), and performing anime-inspired art works. Such events take place in Romania, since 2007.

In a broader approach to understand the economic and social impact of this crop in the West and in Romania, it is worth studying the origin, development and defining features of "anime culture."

After the end of WWII and the surrender of Japanese forces began a period of occupation of Japan by the Allied powers, actually: the occupation has been exercised by the US, since such an influx of Western culture, mostly American.

Furthermore, Japan would be in bombed, this time not by bombs but by the media. Products such as west movies and animations came into Japan in a fast pace. As a result, Japanese animators who achieved only black and white film, were threat by the American animation products, entirely colored (Beck, 2004).

Besides this problem, Japanese animators faced censorship imposed by the US authorities on banning all references to the military conflict (MacWilliams, 2008).

These developments led the Japanese animators to make animated films with interesting stories, which are, most often in the "science fiction" and "fantasy".

American occupation of Japan ended in 1952. It is published post mortem when the basic work of the Father (the god of anime in Japan) of anime Osamu Tezuka, "Astro Boy", then adapted for television (1963). In his drawings, we find the beginning of the defining features of anime style, namely "anime eyes".

Drawing of the anime's eye style
Source: Alex Harris

Anime characters' eyes are not only the drawing of big eyes. In their construction, there are two positions corresponding to two Japanese Hiragana alphabet letters ***i*** and ***tsu*** reversed, which in turn correspond to two positions of the eye: ***i*** for the forward and ***tsu*** for the lateral direction.

Drawing mouth is again a feature, by very small size, and her drawing of a single continue line. The color of the hair of these characters is varied, most og the times unnatural.

Besides the artistic characteristic features of the animated characters, another feature that gives him unique, is the wealth of themes and motifs addressed and, as I mentioned, the diversity of the age groups, which it is addressed.

Thereafter, America continued to produce animations Disney and Warner Brothers, while in Japan is born a new time animation, which soon will become what today we know as the "culture of anime", which will arrive to compete and to influence the American animation. In Japanese animation, there is a part of the cultural Japanese identity, because its creators, but, because of the the cultural ventures in which appeared the diversity of themes and motifs addressed, many of them borrowed from literature, we can say that the new identity "anime" tends to be a true universal identity that can be easily appropriated by individuals belonging to Western culture, and more.

Since the '70s, Japanese animation began to gain popularity in America. According to the Japan External Trade Organization (JETRO), "Japanese animation took place in the animation world for nearly two decades and over 60% of worldwide broadcast, cartoons are made in Japan" (JETRO, May 2005). According to the same source, in 2005, exports of livestock amounted to an estimated 4,35 billion dollars worldwide. How did the Japanese animation to reach such a performance? The reasons are mainly:

- TV stations in America preferred to buy and to double the Japanese animated productions instead make new ones, as the production costs have been covered by Japanese animation studios.
- The American animated addressed only very young audience, unlike the anime that can address both children and adolescents or adults, the genre gained popularity among more mature audience.
- Anime productions aimed specifically at children were also traditional American animation competition

Even is different from Western animation, anime does not remove the American audience. Animation techniques, the interesting stories and characters deeply characterized are the elements that give the anime an attractive note. Anime and animation produced in America have common roots, which is why much of the anime looks familiar to general public with traditional animation and the new specific elements appear to be exotic and trendy (trending) (JETRO, 2005).

The familiar elements, combined with the exotic create for mainstream consumer a unique visual cocktail. Anime is more than a popular culture, it is an art form intended for the masses, distributed by means of mechanical and digital technics, and designed to attract a wide audience and is intended for mainstream consumers, not only for connoisseurs (MacWilliams, 2008).

As a result, its appearance in West, has made and maintained a steady audience, which evolved from a number of followers and fans of animation (the '70s), at the level of mainstream culture in the 80' even if in the beginning, anime were located through editing and dubbing.

Anime multiculturalism has enjoyed Western audience, which, over time, assimilated and imitated them.

Currently, the term anime defines not only the Japanese animation but a real form of culture created around this animations, which have evolved diverse cultural events such as: Cosplay Donjinshi and that can make a separate study.

In the above view, the anime could be considered a subculture that can coexist with the other cultures, also in Romania.

However, it is not the only perspective we can understand the culture of anime. Adrian Marino[3] describes the opposition of the two concepts: the totalitarian culture and the alternative culture.

To exist, the alternative culture, it needs the democratic society model, based on pluralist human rights, diametrically opposed to the totalitarian society. It does not expose its program through in direct opposition, as if the counterculture does, but "coexist" - "the expression of a critical conscience in latent or declared form, always parallel, never suppressed".

The difference between the alternative culture and the counterculture is not only the freedom of speech but also different causalities and different governing rules. The counterculture incurred through oppositional interaction with the mainstream values.

The alternative culture can exist only under a democratic regime that allows and encourages the nature of competition between independent cultural forms.

From this perspective we can understand the anime culture also as an alternative culture, which is the second version and that for which we subscribe.

3. PRESENCE OF THE ANIME CULTURE ON THE ROMANIAN MARKET

In Romania, officially, the anime culture entered from years 89', but interest in it has existed from the previous period, the first contact of Romanians anime achieved by watching foreign channels, namely: TELE7ABC, and by several animated films which were screened on big screen. After years 89', the TVR1 station has showed, subtitled or dubbed in Romanian, many anime movies, such as: PHEONIX 2772-SPACE FIREBIRD, WINDARIA and serials like: SABER RIDER, MACRON ONE CANDY CANDY, SANDY BELL, SAILOR MOON, RUNONI KENSHIN, POKEMON, DRAGON BALL Z, etc.

The TVR 1 station exemple was followed, to some extent, by other stations. The ANIMAX channel, also broadcasted until 2014, many anime series, subtitled in Romanian.

4. PRODUCTS DERIVATED FROM THE ANIME CULTURE. MANGA COMICS

CASE STUDY

Manga sites are artistic creations in the form of comics, made in the same artistic style of anime that either are made by companies producing the cartoons, either by the independent artists. These artistic creations are sources of inspiration for the animated series or are parodies after them.

Originally sold only in Japan, they went with the spread of anime culture, on the American markets, France, Germany and other European countries, including Romania.

Thus, since 2005, a new market was born in our country, currently as an online store, even called Manga Shop, offering comic books in Japanese style (manga) and American style (comic).

The *www.mangashop.ro* site is one of the activities that have been initiated at the time by a number of people involved in the anime / manga community that has been formed around

[3] Adrian MARINO, *Politica şi cultura. Pentru o nouă cultura română*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, pg.256

the online forums. The original site was designed as a hobby and focused on the commercialization of several popular Japanese comics, but, in time, the demand has increased. Thus, since 2007, Manga Shop was organized as a business and, gradually, the offer has diversified: they started from the manga of all genres and for all tastes, added comics, albums with original artwork, magazines, tutorials drawing and books related to the culture, the history of Japan and Japanese.

Since years 2008, there were added to the offer, also related comic and movie figures, shirts and accessories. Shortly afterwards, they were removed from the site to come back with a better and more varied offer, immediately after the crisis of 2012. This product category has currently reached about half of the active offer.

MangaShop's customers are young people, between 14 and 28 years, from the urban areas. Their preferences are related with: Japanese music, drawing, electronic games and cosplay site[4].

REFERENCES

1. DENISON, R., "Transcultural creativity in anime: Hybrid identities in the production, distribution, texts and fandom of Japanese anime", *Creative Industries Journal*, Vol.3 , File 3, Ed. Intellect Ltd Major Papers, University of East, Anglia, 2010

2. HARRIS, W., A., *Animation, Globalization, and Cultural Identity With Special Reference to American and Japanese Media Culture*, Savannah, GA, 2013

3. ITO, M., OKABE, D., & TSUJI, I., *Fandom unbound : otaku culture in a connected world*, Yale University Press, New Haven, 2012

4. JENKINS, H., *Convergence culture : where old and new media collide*, New York University Press, New York, 2006

5. LAMERICHS, N., "The cultural dynamic of doujinshi and cosplay: Local anime fandom in Japan, USA and Europe, Participations", *Journal of Audience&Reception Studies*, Vol.10, File 1, Maastricht University, Netherlands, 2013

6. MARINO, A., *Politica şi cultura. Pentru o nouă cultura română*, Editura Polirom, Iaşi, 1996

7. NAPIER, J., S., *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Culture in the Mind of the West*, Palgrave Macmillan, New York, 2007

8. POENARIU, S.,"Counterculture between democracy and totalitarianism", *Journal of romanian literary studies*, vol. no.6, 2015, pp. 1168

9. STEIFF, J., *Anime and Philosophy*, Open Court Chicago and Lasalle, Illinois, 2010

10. WINGE, T., "Costuming the imagination: origins of anime and manga cosplay", *Mechademia*, Vol.1, 2006

11. YINGER, M.,"Contraculture and Subculture", *American Sociological Review*, vol. 25, no. 5, 1960

[4] *www.mangashop.ro*

CIRCE AND THE INFERNO – BAROCK ELEMENTS IN MATEIU I. CARAGIALE AND LAMPEDUSA

Dana Nicoleta Popescu
PhD, Scientific Researcher III, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timişoara

Abstract: Our approach aims to reveal a resemblant outlook in Mateiu I. Caragiale's and Giuseppe Tomasi di Lampedusa's novels, both belonging to the Baroque seen as an eternal frame of mind in world culture, as described by Eugenio d'Ors. The Romanian Old Court Libertines and the Sicilian Prince of Salina (nicknamed "Il Gatopardo") share the same mentality and destiny on the background of their dying societies. Death and change are two of the main motifs which define the rich symbolism of these two novels.
Keywords: novel, Baroque, death, transformation, symbol

„Circe este vrăjitoarea care face din om animal, şi din nou om; care conferă şi retrage fiecăruia toate trupurile, toate chipurile; nu chipuri, ci măşti; abia atinge lucrurile şi ele nu mai sunt ce erau; priveşte peisajul şi acesta se transformă. Se pare că în prezenţa ei universul îşi pierde unitatea, pământul, stabilitatea, fiinţele, identitatea; totul se descompune spre a se recompune […] în fluxul unei neîntrerupte mişcări, într-un joc de aparenţe dispărând mereu în faţa altor aparenţe." (Jean Rousset)

Cartea lui Jean Rousset[1] pune sub semnul lui Circe un concept încă nenumit. Abia în a treia parte va deconspira subiectul: barocul, întrevăzut în primele două secţiuni, ce smulg vălurile unul după altul, ultimul văl acoperind numele curentului-categorie. Primul văl care cade dezvăluie unele dintre caracteristicile de bază ale barocului: metamorfoza, evanescenţa, trecerea, degradarea, imposibilitatea de a se fixa. Barocul atinge stabilitatea numai când eşuează în moarte, iar această singură posibilitate de a găsi liniştea (refuzată în general de tumultul baroc) dobândeşte atributele salvării: moartea în imagini de mişcare adună într-o singură formulă visul funebru al artiştilor din acel timp. Sufletul baroc cunoaşte plăcerea de a se înconjura de viu cu imaginea propriei morţi – moartea devine hazlie sau, dimpotrivă, macabrul este zugrăvit cu risipă de fast şi monumentalitate, limanului i se acordă toată importanţa şi cinstea cuvenită. După Rousset, nici măcar moartea nu mai este salvată de mişcare.

Interesul pentru mişcare şi metamorfoză determină recurenţa elementelor schimbătoare, supuse neîntreruptelor mutaţii: norul, curcubeul, jocurile crepusculului şi ale soarelui, bula de aer nestatornică, transparentă, fragilă şi, în sfârşit, focul şi apa. Exegetul francez arată, în continuare, că mobilitatea barocă îşi va găsi locul şi modul de exprimare şi în arhitectură prin formele mişcătoare: spirala, curba, *trompe-l'oeil*-ul. Printre caracteristicile baroce, Rousset citează: explozia structurilor, punerea în mişcare a spaţiului şi a liniilor, mobilitatea generală a unei lumi care invită spectatorul însuşi la mobilitate.

Eugenio d'Ors îngemănează mişcarea şi moartea în imaginea haosului. Credem că exegetul spaniol supraliciteză rolul sălbăticiei şi al iraţionalului; după părerea noastră,

[1] Cf. Jean Rousset, *Literatura barocă în Franţa. Circe şi păunul*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 107-167, 171-178

rafinamentul barocului se sustrage hotărât sălbăticiei (fără să-l dezbare însă de cruzime), iar *viaţa* barocă este o cursă neîntreruptă spre moarte, otrăvită sau fascinată de morbid. Acelaşi lucru răzbate chiar din afirmaţiile criticului, probabil împotriva voinţei sale, când se referă la legătura dintre dezordinea barocă şi dezagregarea interioară.[2]

Dezagregare, distrugere, moarte… Edgar Papu asociază motivul materiei caduce, întrupate în materiale cu rezistenţă scăzută (brocarturi, dantele, tapiserii, stucatură), de conştiinţa clipei pieritoare. Criticul interrelaţionează motivul mortuar cu preferinţa pentru obscur în tematică. Apare semnul de egalitate între cunoaştere şi taină: noaptea, culoarea neagră în pictură, dar şi tipul prudentului, al *ascunsului*.[3]

Din nou, mişcare şi moarte la Adrian Marino, care situează mişcarea alături de celelalte patru concepte fundamentale ale barocului: spaţialitatea, teatralitatea, ornamentalitatea, monumentalitatea. Senzaţia permanentă de ruptură, spargere, erupţie prinde formă în paradoxurile baroce dominate de obsesia dezagregării lăuntrice: „a muri pentru a nu muri“, „crucificarea e un triumf“.[4]

Munca artistului baroc, dominată de angoase, exprimă, după Giovanni Careri, metamorfoza şi alterarea.[5] Portretul care a devenit şi el mişcare reprezintă un efect al metamorfozei, după cum remarca Alexandru Ciorănescu, reliefând interesul pentru gesturi şi mişcări, astfel că personajul se compune dintr-o sumă de secvenţe fugare.[6]

Toate acestea le-am întrezărit la Mateiu I. Caragiale. Vorbind despre autor, a devenit deja un loc comun să-i caracterizezi opera prin două citate extrase chiar din interiorul ei: „trâmbă de vedenii“ şi „sub pecetea tainei“[7]. Totuşi, tentaţia se justifică prin faptul că scriitorul însuşi ne oferă cele două simboluri alăturate: metamorfoza şi moartea. Critica românească a aşezat, încă de la început, *Craii de Curtea-Veche* sub semnul morţii: într-un articol publicat în „Vremea“ în 1937 şi reluat în anul următor în *Figuri literare*, Pompiliu Constantinescu afirma: „Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă şi totuşi augustă“, referindu-se la „aura de persistentă morbiditate din proza lui somptuoasă“.[8] Ovidiu Cotruş insistă asupra „artizanului” Mateiu, căruia îi refuză o profundă implicare în misterul morţii: „Matei era un poet al morţii, nicidecum un om care dorea efectiv să moară. Meritul său artistic constă în efectele stilistice prilejuite de tema morţii, nu într-o meditaţie metafizică asupra morţii, asemeni celor ale lui Tolstoi.”[9]

Moartea pândeşte, totuşi, din paginile cărţii, ademenitoare şi întrupată în ultimele pâlpâiri ale levantinismului. Motto-ul, luat din pledoaria lui Raymond Poincaré, pune în abis întreg romanul: „*Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...*“[10] Totul, chiar moartea, sau mai ales moartea. Setea de autoanihilare a Crailor, în special a lui Paşadia, reprezintă o *mise-en-abîme* a pieirii aristocraţiei legate de Levant şi, în acelaşi timp, o *mise-en-abîme* a primului măcel al nobilimii, în timpul Revoluţiei Franceze. În finalul celui de-al doilea hagialâc, cel istoric, aceste trei morţi (a Crailor, a aristocraţiei româneşti şi a celei franceze) se contopesc: „Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să

[2] Cf. Eugenio d'Ors, *Barocul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, p. 137- 208
[3] Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, vol. I, p. 139-146
[4] Adrian Marino, *Barocul*, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 64
[5] Cf. Giovanni Careri, *Artistul*, vol. *Omul baroc*, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 329
[6] Cf. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 91, 97
[7] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 119, 245
[8] Pompiliu Constantinescu, *Matei Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 120, 123
[9] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Matei I. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 275
[10] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 97

asfinţească în sânge şi când, după câteva luni, vedeam trecând în par, între fulgerări de cuşme frigiene, capul doamnei de Lamballe, înţelegând că timpul nostru trecuse şi că, în curând, avea să stârvească şi să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream feţele şi piream pentru totdeauna.“[11] Pasajul citat ilustrează afirmaţia lui Ion Vlad: „istoria unui amurg are luciditatea şi cruzimea întâlnite în romanul lui Lampedusa.”[12] Moartea violentă şi într-un fel absurdă a lui Paşadia, în finalul romanului, aminteşte de capetele aristocraţilor francezi ce au căzut sub cuţitul ghilotinei. Pantazi este cel de al doilea Crai care îl părăseşte pe Povestitor, luând drumul exilului, în timp ce Pirgu, simbolul parvenitismului, îşi desăvârşeşte ascensiunea socială.

Însuşi balcanismul, fascinant şi pervers, constituie o moarte înceată şi dureroasă, precum şi un refuz al echilibrului. Mircea Muthu a consacrat balcanismului literar românesc un amplu studiu în trei volume, în care face distincţie între conceptele *balcanitate* şi *balcanism*. În viziunea sa, balcanismul trebuie analizat în trei accepţiuni: realitate politică şi etnică fragmentată, dramă colectivă însoţită de reversul său parodic şi, în sfârşit, răscumpărare prin artă. În conturarea tipologiilor balcanismului, exegetul remarcă existenţa a cel puţin patru niveluri ale omului sud-est european: nivelul mistic, reprezentat de înţelept; nivelul religios, căruia îi corespunde prelatul; nivelul naţional, în care se manifestă eroul; nivelul socio-istoric, ce a dat la iveală parvenitul. Nu este loc pentru eroi în romanul lui Mateiu I. Caragiale, iar prelatul a îmbrăcat haina ocultă a iniţiatului: Craii îşi vor lepăda haina pământească odată cu înălţarea într-o altă dimensiune, în visul Povestitorului. Aflaţi încă în surghiunul lor pe pământ, Craii îşi împart însă rolurile, conform scenariului dat de balcanism, în care energetismul parvenitului coexistă cu apatia omului de prisos de stirpe boierească naturală sau contrafăcută. Exegetul consideră moartea ca temă fundamentală a romanului matein.[13]

Ovidiu Cotruş remarca semnificaţia oraculară, care plasează întreaga poveste, încă de la început, sub semnul morţii. Ne alăturăm criticului în definirea lui Paşadia ca geniu posedat de instinctul autoanulării: „Minunata *cumpănire* a însuşirilor lui pare a indica o structură echilibrată, de tip clasic. Dar componenta iraţională pe care o implică voinţa de distrugere reprezintă negaţia oricărei forme de echilibru.“[14]

Craii se reunesc la birtul din Covaci pe „o vreme de lacrimi“, unde cina lor este asemănată cu „un ospăţ de înmormântare“. Tot acum apare pentru prima oară motivul valsului „domol, voluptuos şi trist, aproape funebru“, motiv reluat în final, când cercul destinului Crailor se va închide. „Cu valsul ăsta ţin să te duc la lăcaşul cel din urmă, cât mai curând“[15], îi spune Pirgu lui Paşadia – debutul hulitului personaj în chip de oracol. Ovidiu Cotruş îl numeşte pe Pirgu „măscăriciul“[16] şi, asemeni bufonilor shakespearieni, Pirgu este, de această dată, deţinătorul adevărului absolut, aşa cum va apărea şi la asfinţitul Crailor: „Se făcea că la o curte veche, cu paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi, afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia

[11] Ibid., p. 137
[12] Ion Vlad, *„...Această carte de înţelepciune“ (Mateiu I. Caragiale)*, vol. *Lectura prozei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1991, p. 51
[13] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Cluj, Editura Dacia, 2002, vol. III, *Balcanitate şi balcanism*, p. 47, 88, 69; vol. I, *Etape istorice ale conceptului*, p. 208
[14] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 118
[15] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 100, 101
[16] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 114

sfârşit. O lină cântare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne: răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stemelor, scutarii nevăzuţi coborâseră prapurele înstemate şi una câte una se stinseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndaratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..."[17]

Visul oracular al Povestitorului, cu cele *şapte* stele ce se sting, anticipează moartea lui Paşadia, care „s-a stins la zenit"[18]. Stingerea lui Paşadia reprezintă o transformare, răscumpărarea sufletului său demonic, aşa cum şi Pirgu apare transfigurat în „maestru spiritual şi psihopomp", după cum explică Vasile Lovinescu principiul analogiei inverse: „ce e mai luminos sus, îmbracă haina cea mai abjectă jos. Haina bălţată a bufonului e, în realitate, curcubeul."[19]

Cartea de „exegeză nocturnă" a lui Vasile Lovinescu a fost scrisă sub semnul alchimicului „solve et coagula", astfel că în această exegeză – deopotrivă pertinentă şi uimitoare – finalul romanului traduce întoarcerea Crailor în Haos, prin „sublimarea" lor. Paşadia întrupează „Luceafărul" şi „Sfinxul"[20], iar Pirgu împrumută dubla faţă a lui Ianus. Ianus, în interpretarea lui Jean Rousset, este tocmai simbolul dualităţii baroce. Rousset aşeza crepusculul printre motivele preferate ale transformării şi pe aceeaşi linie se înscrie şi interpretarea dată de Vasile Lovinescu asfinţitului Crailor: „Crepusculul e mai ales moartea într-o lume şi învierea consecutivă şi necesară în alta, de aceea simbolul superlativ al metamorfozei, Luceafărul, fiind Sfinxul, Păzitorul Pragului."[21]

Alte forme ale morţii (sau măcar surogate ale ei) sunt somnul şi visul – începând cu hamletianul „*To die, to sleep*..." Nefericitul prinţ al Danemarcei face parte din cele patru personaje tipic baroce citate de Edgar Papu, alături de Faust, Don Quijote şi Don Juan. De asemenea, exegetul apropia noaptea de conotaţia morţii.[22]

Tudor Vianu numea *Craii de Curtea-Veche*, alături de *Remember*, „povestiri de noapte", deoarece eroii încep să trăiască, demonic, abia după ce se lasă umbrele serii.[23] Ovidiu Cotruş subliniază opoziţia dintre eul diurn şi eul nocturn al lui Paşadia, precum şi „bogata sarcină existenţială" a trecutului şi nopţii: „Te scufunzi în noapte, fiindcă ea este fără hotare, profundă şi plină de abisuri. Nu te poţi scufunda în zi, fiindcă lumina zilei delimitează, aboleşte haosul, înalţă conştiinţa omenească la zenit, de unde contemplă fluxul ireversibil al devenirii ca pe o ordine purtătoare de sens. Noaptea e domeniul de elecţiune atât al iluminaţilor, cât şi al nelegiuiţilor. În întunericul ei se împlinesc şi marile extaze, dar se urzesc şi conspiraţiile sau asasinatele. Omul se descoperă în eul său profund, îngeresc sau demoniac."[24]

Metamorfoza finală a lui Pantazi se află şi ea sub semnul morţii: autorul îl simte străin pe „gentleman-ul ras şi cu barbeţii scurţi, în ţinută de călătorie"[25]. Pantazi pleacă în infinit, spre a se contopi cu strămoşii corăbieri care au purtat pe întinsul mărilor stema cu lebăda de argint ce-şi ia zborul cu gâtul străpuns de o săgeată – simbol decriptat de Vasile Lovinescu prin

[17] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 206
[18] Ibid., p. 206
[19] Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 151
[20] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 102, 206
[21] Vasile Lovinescu, op. cit., p. 147-148
[22] Cf. Edgar Papu, op. cit., vol. II, p. 27
[23] Cf. Tudor Vianu, *Matei I. Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, p. 46, 50
[24] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 35
[25] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 208

fixarea volatilului.[26] Cele trei hagialâcuri se revelează ca evadări în moarte, astfel că moartea devine, la rându-i, hagialâc.

Chiar autorul este supus metamorfozei, întrupându-se în cele trei personaje ale sale: „toţi erau reductibili la aceeaşi esenţă sufletească a povestitorului, în treime una şi de-o fiinţă cu cel care le-a dat fiinţă."[27] Marian Papahagi menţionează dubla acţiune a scriitorului, care se încarnează în personajele sale, evocându-le, şi se iniţiază în acelaşi timp.[28] Vasile Lovinescu împărtăşeşte aceeaşi opinie: în Matei Caragiale au coabitat visceral Pirgu, Paşadia şi Pantazi, iar autorul şi-a proiectat oniric schizofrenia proprie în personajul lui Paşadia şi s-a autoflagelat creându-l pe Pirgu.[29]

Ghepardul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa reprezintă un somptuos, dar delicat poem al morţii, ca realitate aşteptată şi chiar dorită. Motto-ul are menirea de-a introduce lectorul în atmosferă: cuvintele prevestitoare ale rugăciunii – „Nunc et in hora mortis nostrae" – răsună în salonul familiei de Salina, îngenuncheată, la propriu şi figurat, de „florile de aur ale unor cuvinte neobişnuite: iubire, neprihănire, moarte; şi în legănarea acelui murmur, salonul rococo părea să-şi fi schimbat înfăţişarea."[30] Îngemănarea de pasiune şi moarte bântuie întrega viaţă a Gheparzilor, iar nobilii de Salina trebuie să li se supună, poate şi pentru că, înainte de toate, sunt aristocraţi. Inteligentul iezuit padre Pirrone preia, în acest sens, funcţia de *raisoneur* a autorului: „O clasă greu de stârpit, pentru că, de fapt, ea se reînnoieşte neîncetat şi pentru că, atunci când trebuie, ştie să moară frumos."[31]

„*Ghepardul* e un poem fastuos al declinului nobiliar, o convertire lirică a unui capitol de istorie contemporană, apropiată mai mult prin substanţa poeziei, decât prin viziune, de *Craii*... lui Matei Caragiale", remarca A. E. Baconsky. Probabil că acelaşi scriitor a fost cel dintâi care a descoperit fondul baroc al romanului, evidenţiind metafora sa complexă, plină de semnificaţii: „Cum tâlcurile cărţii converg spre ea, să cercetăm alcătuirea barocă [...] a acestei metafore, cu implicaţii aluzive demne de geniul lui Gongora".[32]

Simbolurile morbide se îmbulzesc chiar de la început ca tot atâtea prevestiri: faţa de masă fină, dar cârpită, vesela preţioasă desperecheată, „spectacolul de sânge şi groază" al găinilor gata să fie sacrificate. Un alt „spectacol de sânge şi groază", ce tulbură privirea şi conştiinţa prinţului de Salina, este cadavrul soldatului, descoperit în grădina inundată de „parfumuri grase, carnale şi uşor putrede", o grădină cu „înfăţişare de cimitir"[33].

În drum spre Donnafugata, familia lui don Fabrizio întâlneşte fântâna ce joacă diverse roluri, majoritatea sinistre: „piscină, adăpătoare, temniţă, cimitir. Potolea setea, răspândea tifosul, păzea oamenii arestaţi, ascundea hoituri de vite şi de oameni, până când acestea se prefăceau în lustruite schelete anonime."[34] Apa se vădeşte intrinsec legată de moarte şi trecere. Clopotele de înmormântare de la moşie, euharistia pe care Ghepardul o întâlneşte în drum spre bal şi tabloul din biblioteca lui Diego Ponteleone constituie pentru don Fabrizio prilejuri de „a face curte morţii", după expresia nepotului Tancredi. „Tinerii priveau tabloul cu o nepăsare absolută. Moartea nu era pentru ei decât o cunoştinţă pur intelectuală [...], şi nimic mai mult, nu

[26] Cf. Vasile Lovinescu, op. cit., p. 130
[27] Perpessicius, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche"*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, p. 87
[28] Cf. Marian Papahagi, *Figurile ambiguităţii*, vol. cit., p. 216-217
[29] Cf. Vasile Lovinescu, op. cit., p.51
[30] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 3
[31] Ibid., p. 205
[32] A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 231
[33] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 46, 7-8
[34] Ibid., p. 51

o experienţă care să-i fi ros până-n măduva oaselor. *Don* Fabrizio se gândea că tocmai această ignoranţă intimă a supremei mângâieri e pricina pentru care tinerii sunt mai crunt loviţi de suferinţă decât bătrânii; pentru aceştia, ieşirea în caz de pericol e mai aproape."[35]

Ghepardul îşi simte aproape *stingerea la zenit* – pasiunea lui rămâne astronomia – şi nu pregetă să asocieze agonia muribundului din tablou cu propria sa agonie. Moartea şi sordidul se înlănţuie în imaginile devastate de sfârşit de bal: rochii mototolite, feţe livide, lumânări care fumegă, oale de noapte. Caldarâmul stropit cu sângele boilor aduşi de la abator materializează metafora din mintea Ghepardului, care-şi priveşte semenii prinşi în dansul haotic al balului. *Gheparzii* şi *leii* sunt condamnaţi şi-şi dau cu toţii sfârşitul prin moartea lui don Fabrizio Corbera, principe de Salina.

Capitolul al şaptelea – acelaşi număr cu al stelelor ce anunţă trecerea Crailor spre celălalt tărâm – se încheagă în jurul „ultimului Salina", „uriaşul jigărit care se stingea acum pe balconul unui hotel". Detaliile dizgraţioase, anticipate în capitolul anterior, în faţa tabloului, nu apar. Ghepardul se arată la fel de măreţ în moarte cum fusese în timpul vieţii. Moartea „ultimului Salina" e descrisă cu o nostalgie plină de poeticitate şi are însemnele scurgerii inexorabile a timpului: „Sub înalta lumină, don Fabrizio nu auzea alt sunet decât acela, lăuntric, al vieţii care ţâşnea cu furie afară din el."[36]

Lunecarea înceată spre moartea ca liman constituie un gând plăcut pentru Ghepard: „Cât timp e moarte, e şi speranţă."; „Ca întotdeauna, gândul la propria-i moarte îl însenina tot atât pe cât îl tulbura moartea celorlalţi; poate pentru că, la urma urmelor, moartea lui însemna, înainte de orice, moartea lumii întregi?" Ghepardul se stinge într-o ultimă izbucnire senzuală – moartea ia chipul unei tinere doamne în costum de călătorie: „Era ea, fiinţa dintotdeauna dorită, care venea să-l ia. Ciudat, aşa tânără cum era, să i se dăruie lui! Ora de plecare a trenului părea să fie aproape. Ajunsă în faţa lui, ea îşi ridică voaleta şi aşa, pudică dar gata să i se dea, ea îi apăru cu mult mai frumoasă ca în timpurile când o zărea prin nemărginirile stelare./ Vuietul mării se linişti dintr-o dată."[37]

Marea reprezintă şi pentru Pantazi ultimul ţărm; prin plecarea ce echivalează cu o moarte urmaşul corăbierilor se pierde pe nesfârşite întinderi de apă spre a se contopi cu strămoşul totemic: „mi-ar plăcea să cobor din acel Thamus căruia odinioară, în pustietatea unei seri pe valuri, un glas tainic i-a poruncit să meargă să vestească moartea Marelui Pan."[38]

Finalul romanului lui Lampedusa aduce un decor dezolant al ruinei totale. Domnişoarele de Salina – *Ghepărdiţele*, cum le numea verişorul Tancredi – sunt condamnate să supravieţuiască timpului lor: domnişoare bătrâne, luptându-se între ele pentru supremaţia asupra domeniului în ruină şi colecţionând cu fanatism relicve religioase. Concetta, bântuită încă „de năvalnica furie neînfrântă ce cuiba în sângele tuturor Salinaţilor", domneşte cu ură niciodată potolită peste amintiri şi lăzile încărcate cu zestrea ce putrezeşte. Câinele Bendicò, însoţitorul la vânătoare al Ghepardului, e împăiat de patruzeci şi cinci de ani, „adevărat cuib de pânze de păianjen şi de molii", dar şi „singura amintire a trecutului care nu-i trezea sentimente chinuitoare"[39].

Romanul se închide prin gestul simbolic de răzvrătire demonică al Concettei: aruncarea la gunoi a câinelui împăiat ca o tentativă de-a nega trecutul. Gestului îi răspunde, paradoxal,

[35] Ibid., p. 265
[36] Ibid., p. 254-255
[37] Ibid., p. 260, 234
[38] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 147
[39] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 280, 277

reîntruparea de o clipă a vremurilor apuse în zborul animalului ce parodiază blazonul familiei: „se putu vedea astfel, dansând în aer, un patruped cu mustăţi lungi, cu laba dreaptă dinainte ridicată, care părea că blestemă.”[40] Pacea din final e sinonimă cu moartea, singura aducătoare de liniște pentru mândria şi furia Gheparzilor.

Levantinismul ce încheagă povestea Crailor – „nu aveam de unde şti că aici suntem la porţile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic”[41] – îşi găseşte pandant în psihologia siciliană din *Ghepardul*. Automulţumirea fiecărui sicilian, spune don Fabrizio, se explică prin psihologia unui popor „obosit şi deşert”, care nu iartă niciodată „păcatul de-a face”: „Toate manifestările siciliene sunt manifestări onirice, chiar şi cele mai violente: senzualitatea noastră e dorinţă de uitare, gloanţele şi loviturile de cuţit, dorinţă de moarte [...] înfăţişarea noastră meditativă – neantul aplecat peste enigmele Nirvanei. De aici, puterea abuzivă pe care-o câştigă la noi anumiţi oameni, cei care izbutesc să rămână pe jumătate treji; de aici, vestita întârziere de un secol a manifestărilor artistice şi intelectuale siciliene; noutăţile nu ne atrag decât atunci când sunt moarte, când nu mai pot crea curente viabile; de aici, fenomenul de necrezut al generării, în zilele noastre, de mituri care ar fi venerabile dacă ar fi cu adevărat vechi, dar care nu sunt decât nişte sinistre tentative de a ne cufunda într-un trecut ce ne ispiteşte numai pentru că e mort.”[42]

Giuseppe Stammati, citat de A. E. Baconsky, întrezăreşte o aură mitică în lunecarea treptată a Ghepardului înspre moarte: „Principele de Salina e reprezentarea fantastică a omului care, fiind ancorat în existenţa lui terestră prin singura forţă a legilor biologice, nu poate decât să lunece spre disoluţie şi să «curteze» moartea, căreia stelele şi planetele, aşteptate de Ghepard la ivirea fiecărei seri, îi sunt transparentul simbol poetic.”[43] Indirect, exegetul indică astfel moartea şi disoluţia ca teme principale ale romanului.

Continuă pendulare între viaţă şi moarte, viaţa celor ce nu trăiesc cu adevărat şi simt moartea ca adevărata existenţă ia astfel forma spiritului levantin, respectiv a celui sicilian – spirit caracterizat de bătrâneţe, non-acţiune şi înclinaţie spre onirism.

Bibliografie:

Baconsky, A. E., *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, ediţie îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv şi note finale de Teodor Vârgolici, Bucureşti, Editura Tineretului,1968

Careri, Giovanni, *Artistul*, vol. *Omul baroc*, Iaşi, Editura Polirom, 2000

Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980

Constantinescu, Pompiliu, *Matei Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Cotruş, Ovidiu, *Opera lui Matei I. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977

D'Ors, Eugenio, *Barocul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971

Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialâc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981

Marino, Adrian, *Barocul*, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971

Muthu, Mircea, *Balcanismul literar românesc*, Cluj, Editura Dacia, 2002

[40] Idem, p. 286
[41] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 173
[42] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 184-185
[43] Giuseppe Stammati, apud. A. E. Baconsky, op. cit., p. 236

Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existenţă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977

Perpessicius, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche“*, vol. *Matei Caragiale interpretat de…*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Papahagi, Marian, *Figurile ambiguităţii*, vol. *Matei Caragiale interpretat de…*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Rousset, Jean, *Literatura barocă în Franţa. Circe şi păunul*, Bucureşti, Editura Univers, 1976

Stammati, Giuseppe, apud. A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Ghepardul*, traducere din limba italiană de Tașcu Gheorghiu, prefață de Florin Potra, București, Editura Minerva, 1973

Vianu, Tudor, *Matei I. Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Vlad, Ion, *„…Această carte de înţelepciune“ (Mateiu I. Caragiale)*, vol. *Lectura prozei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1991

THE CIRCULATION OF RELIGIOUS PRESS IN THE VILLAGES FROM MUREŞ COUNTY DURING THE INTERWAR PERIOD

Antonina Silvia Frandeş (Andone)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: After the first world war, the people in Mures villages, awakened to life. Longing for the spring of wisdom for ages, they had to be given as many books as possible. According to this principle, the Church and ASTRA guided their cultural activity. Being aware of the villagers' cultural level, these two institutions tried to open their cultural horrizon through appropriate readings. Practically people in the country had to be taught to read and what to read. Libraries, containing easy readables, were founded in almost every village. Religious press (newspapers, magazines, calendars) was an important part of these libraries. Through it people received not only information but also moral education.

Keywords: religious press, Mures villages, church libraries, culture, calendars.

După primul război mondial „poporului trezit la viaţă, care secole de-a rîndul a jinduit după acest izvor de apă vie, trebuiau să i se dăruiască cît mai multe cărţi."[1] După acest principiu şi-a ghidat activitatea culturală Biserica, conjugând-o cu cea a Astrei. Aceasta din urmă înfiripase deja modeste biblioteci rurale în localităţi precum Hodac, Ibăneşti, Vătava, Rîpa de Jos, Deda, Nazna, Rîciu, Voiniceni, Săcalu de Pădure, Beica, Habic, Petelea, Adrian, Urisiul de Jos, Cerghid, Vidrasău, Şăulia, Velchiar, Lechinţa, Căpâlna de Jos[2] ş.a dacă e să le nominalizăm pe cele mai importante. Biserica a completat panoplia bibliotecilor prin eforturile proprii, întemeind biblioteci parohiale în aproape toate localităţile rurale. Cele două instituţii erau conştiente de nivelul cultural al sătenilor, şi scopul lor era de a le deschide orizontul cultural prin lecturi adecvate.

Documentele din *Fondul Protopopiatului Ortodox Târnăveni* relevă un interes sporit pentru progresul cultural al zonei, promovat de *Astra* şi *Biserica ortodoxă* prin *Asociaţia „Andreiu Şaguna" a clerului Mitropoliei ortodoxe române din Ardeal, Banat, Crişana şi Maramureş.* Ele îşi propuneau „publicarea şi răspândirea literaturei religioase pentru diferitele pături ale neamului".[3] De asemenea *Societatea „Casa culturală"* îşi lansase apelul către credincioşii din zonă, având printre altele şi năzuinţa de a înfiinţa *o sală de cetire,* pentru „a da pilde înălţătoare de viaţă vrednică, a lărgi cunoştinţele şi a spori cultura poporului"[4].

Practic, însă, lucrurile arătau cu totul altfel. Multe sate încă nu aveau biblioteci săteşti sau parohiale, iar unii dintre cei care ar fi trebuit să se implice în organizarea lor erau complet dezinteresaţi. Se pomeneşte despre „renumitul" preot din Bachnea, căruia „nici prin minte nu i-a trecut să înfiinţeze o bibliotecă"[5]. În alte sate din împrejurimi existau mici biblioteci sau intenţia

[1] Aurel Holircă, *Aspecte culturale mureşene (manuscris*), Tg. Mureş, 1973, p.49
[2] Ibidem, pp.47-48.
[3] SJAN Mureş , *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 317 (1919-1921).
[4] idem
[5] idem

timidă de a le constitui. Lucrurile par a fi fost mai închegate în parohia Crăciunel[6], unde, nu doar că fiinţa o bibliotecă, ci aceasta chiar funcţiona. Preotul era cel care împrumuta cărţi sătenilor în duminici şi sărbători, şi le citea din diferite broşuri în cadrul unor „conferenţe". După mărturisirile sale, le lipseau din bibliotecă ziarele. Însă, chiar şi acest preot zelos, relatează într-o scrisoare adresată *Oficiului protopresbiterial* că, în ciuda persistentei sale activităţi, rezultatele erau greu de obţinut, pentru că ţăranii se complăceau în starea de incultură în care se aflau: „ Iam întrunit în vreo 30 de seri în localul şcolii, ţinându-le conferenţe, cetiri biblice şi prelegeri culturale şi religioase. Câte-va seri la început au decurs toate bine. Mai târziu însă am observat că numărul membrilor se împuţinează. Cercând după cauză am aflat că unii, mai ales analfabeţii, dar şi dintre cei ştiutori de carte, se întruneau mai bucuros la joc de cărţi şi în şezători. Iam somat să vie la *Casa culturală* amenințându-i să fac arătare contra lor. Miau răspuns că la casa culturală sunt prea strâmtoraţi prin băncile şcolii şi când le cetesc ceva, le vine somnul şi nu mai pot sta, dar în şezători sunt liberi, joacă cărţi şi se distrag mai bine decât la întrunirile noastre. Dar ca să reuşim, miau propus să admit şi beuturile spirtuoase pentru ca discuţiile şi convorbirile să fie mai vioaie şi să nu le vie somnul. Mam opus. Rezultatul a fost că în serile ultime mam ales numai cu câte 2-3 membrii, pe ceilalţi i-am pierdut."[7]Aşadar cu toată bunăvoinţa preotului, uneori era dificil să aduci tineretul rural spre cultură. Pentru asemenea întreprinderi era nevoie de mult tact, şi de găsirea unor suporturi de lectură cât mai accesibile, care să trezească interesul tinerilor.

Forurile clericale superioare reveneau periodic, prin diferite circulare, asupra bibliotecilor parohiale şi a necesităţii extinderii acestora, spre a facilita accesul la cultură a locuitorilor de la sate. Le făceau chiar sugestii, cu privire la achiziţia de publicaţii pentru biblioteci.Pentru propagandă religioasă şi cultural-naţională în straturile largi ale poporului, Biserica ortodoxă punea la dispoziţia credincioşilor gazetele *Lumina Satelor* şi *Oastea Domnului.* Revista *Albina* a *Fundaţiei Principele Carol* este recomandată ca organ enciclopedic de cultură, destinat păturilor populare şi potrivită pentru orice *Casă culturală* de la sate. Mai mult, Biserica dorea să se asocieze cu societăţile culturale, pentru ca împreună „să creeze o atmosferă prielnică în jurul bunurilor spirituale ale poporului nostru."[8] Cea mai fructuoasă colaborare se realiza cu Astra , utilizându-se şi audiţiile radio în cadrul acestor activităţi. Preotul din Laslăul mare expunea într-un succint raport întocmit în 1931, modul în care funcţiona biblioteca parohială, făcând precizări legate de cititori şi gusturile lor în materie de lectură: „...le cetesc de regulă unii şi aceiaşi cititori, cu carte mai bună. Stau necitite câteva, scrise mai mult pentru intelectuali şi pentru noi preoţii. Cele mai des citite sunt cele literare şi de combatere a sectelor."[9] La alte parohii precum Blăjel, Abuş, Lepindea, Bachnea, din banii rezultaţi din diferite reprezentaţii ale tinerilor – teatru, cor – se făceau abonamente la gazete.[10]

La Băgaciu[11], pe fondul ignoranţei (doar 25 ştiutori de carte din 178), nu exista bibliotecă, nimeni nu făcea abonament la gazete şi evident nimeni nu era interesat de lectură. La Suplac[12], cei care s-au ocupat de procurarea de cărţi şi reviste au fost *Ostaşii* (membrii ai *Oastei Domnului*) , distribuindu-se în sat zece exemplare din gazeta *Lumina Satelor.*

[6] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 329 (1922-1923), f. 5.
[7] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 329 (1922-1923), f. 11.
[8] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 359 (1931-1932), f. 40.
[9] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 363(1931-1932), f. 14.
[10] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 363(1931-1932), f. 20
[11]SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 359 (1931-1932), f. 40.
[12] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 363 (1931-1932), f. 33.

În acest context socio-cultural, calendarele religioase ortodoxe erau mai mult decât binevenite. Alcătuite pe măsura capacităţilor intelectuale ale cititorilor de rând, abordând o gamă atât de largă de subiecte, şi promovând idealuri sănătoase de viaţă, calendarele erau o sursă agreabilă de informare şi formare. În zona Tîrnăveniului, circulau îndeosebi calendarele emise de *Tipografia Arhidiecezană Sibiu,* întrucât Arhiepiscopia Ortodoxă de la Sibiu administra această zonă. *Calendarul bunului creştin pe anul comun/visect dela Hristos....*era răspândit asemenea şi altor calendare religioase editate în Transilvania. Preoţii jucau rolul de distribuitori şi, prin puterea lor de convingere, sătenii dobândeau o brumă de cultură.

Aportul parohiilor, la redactarea *Calendarului,* se rezuma la trimiterea datelor statistice pentru *Şematisme,* sarcină pe care unii nu o tratau cu suficientă seriozitate. Aşa bunăoară deducem dintr-o adresă a *Arhiepiscopiei Sibiu* către *Protopopiatul Târnăveni*: „aşteptăm să ne dea date ezacte nu de mântuială, cum am primit anul trecut de la unii domni protopopi cu ocaziunea strângerii acestor date".[13] Circulara se reia anual, insistându-se de fiecare dată asupra acurateţii informaţiilor. Protopopul Târnavei reamintea tuturor parohiilor aparţinătoare, în decembrie 1928[14], să trimită de urgenţă contravaloarea calendarelor, fapt ce ne dovedeşte că ele au circulat în zonă.

Un argument de necontestat în acest sens îl regăsim într-un *Tablou* din anul 1933[15], alcătuit de protopopul de la Diciosânmărtin (Târnăveniul de azi). Aici apare fiecare localitate din protopopiat, cu suma datorată pentru diferite cărţi, dar şi pentru *Calendarul bunului creştin,* valorând 50 lei cu şematism şi 12 lei fără şematism. Extragem de aici următoarele date : parohiile Abuş, Bachnea, Bernadea, Boian, Căpâlna de sus, Corneşti, Crăciunel, Cuştelnic, Laslăul Mare, Lepindea, Şoimuşul român, Suplac (datorau 62 lei), Cetatea de baltă, Coroisînmărtin (86 lei), Blăjel (110 lei), Bobohalma (172 lei), Chesler (90 lei), Feisa (50 lei), Lepindea,Velţ (74 lei). Credem că aceste sume reprezintă doar un rest de plată, pentru că indică un număr restrâns de calendare. Oricum, ele reflectă fidel circulaţia *Calendarului* în tot tractul Târnavei, în perioada interbelică.

Din inventarul bibliotecii parohiei Boian rezultă că şi *Calendarul Asociaţiunii (ASTRA)* era pus la dispoziţia cititorilor. Aceeaşi preocupare pentru încurajarea lecturii în sate o vădeşte Biserica greco-catolică, şi o concretizează prin răspândirea unor cărţi în parohii, prin intermediul preoţilor. De pildă în *Circulara VIII cu nr.2767/ 1943,* Consistoriul diecezan înştiinţa parohiile despre necesitatea răspândirii unei broşuri intitulate *Vlădica Inochentie,* pe care o prezenta astfel: „Lucrarea este o poemă în formă populară, în care se redă pe larg şi pe înţelesul şi gustul poporului, viaţa Episcopului Inocenţiu."

În ceea ce priveşte presa religioasă greco-catolică, sursele arhivistice indică o răspândire predominantă a publicaţiilor blăjene. Gazeta *Unirea poporului* este pomenită într-o situaţie mai neplăcută când, directorul publicaţiei, se vede nevoit a apela la bunăvoinţa preoţilor pentru a recupera datoriile făcute de abonaţii necinsitiţi din zona Luduş. Se exprimă aici pericolul la care era expusă gazeta, în lipsa unor cititori fideli şi cinstiţi: „ Întrucât (n.n.dacă) Fraţii preoţi nu-şi vor face datoria pe deplin *Unirea Poporului* va trebui să-şi înceteze apariţia tocmai în al 20 –lea an al apariţiei sale, spre ruşinea bisericii noastre, care ar rămâne în forma aceasta fără gazetă poporală." [16] Apelul a fost trimis de către oficiul protopopesc către următoarele parohii: Aţintiş,

[13] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 336 (1924-1926), f. 64.

[14] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 347 (1927-1930), f. 139

[15] SJAN Mureş, *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*, dosar 373 ,(1933) f. 8

[16] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Luduş,* dosar 307, f.10

Bărboşi, Bogata, Căpuş, Cecălaca, Cheţani, Cipăieni, Dătăşeni, Dileu, Gâmbuţ, Gheja, Hădăreni, Icland, Iclănzel, Nandra, Oarba, Orosia, P.Ilarian, Sânger, Tăureni, Vaidei, Valea Largă şi Zau.

Redactorul, responsabil cu tipărirea colecţiei *Vieţile sfinţilor* în Bucureşti, pune în atenţia parohiilor posibilitatea de a face abonamente la această publicaţie bilunară, care apăruse din dorinţa de „a umplea un gol existent în presa noastră catolică”[17] şi din „necesitatea arzătoare de a procura credincioşilor noştri o lectură sănătoasă, înălţătoare şi eftină.”[18]

Pentru redactarea *Şematismului,* care însoţea *Calendarul dela Blaj,* preotul de la Căpuşul de Câmpie trimite în 1928 un *Tablou*[19] cu datele necesare, fapt ce ne îndreptăţeşte să credem că toate parohiile au făcut acelaşi lucru, doar că documentele nu s-au mai păstrat.

Revista *Albina* este privită şi de cultul greco-catolic ca făcând parte dintre gazetele „cari stau pe temeiu creştinesc şi moral sănătos”[20], de aceea o recomandă propriilor credincioşi alături de gazetele tipărite la Blaj.

În anul 1937, la *Cultura creştină* erau abonaţi preoţii din localităţile Apalină, Breaza, Caşva, Comori, Chiherul de jos, Chiherul de sus, Ercea, Filpişul mic, Gurghiu, Ibăneşti, Habic, Hodac, Mura mare, Orşova, Petelea, Poarta, Reghin II, Solovăstru, Teleac şi Urisiul de jos.[21] Acestora li se adaugă, în 1939, parohiile Adrian, Beica de jos, Beica de sus, Căcuciu, Jabeniţa, Petelea, Sânmihaiul de Pădure, Şerbeni, Toldal, Voivodeni.[22]

În urma arbitrajului de la Viena, o bună parte din cititorii presei greco-catolice a rămas în teritoriul cedat. În consecinţă, reprezentanţii Blajului, s-au văzut nevoiţi „a ajusta” lucrurile pentru a supravieţui. Ca o primă măsură, au impus abonament obligatoriu tuturor preoţilor la gazeta *Unirea* şi revista *Cultura creştină,* sugerând ca acestea să fie recomandate şi mirenilor intelectuali.

În 1927, preotul de la Breaza înştiinţează Protopopiatul greco-catolic Reghin că în anul precedent, în biblioteca parohială au intrat *Calendarul dela Blaj* şi *Mângâierea bunului creştin.*[23]

Tot Protopopiatul greco-catolic Reghin este destinatarul unui apel insistent, de a încasa sumele restante pentru *Buletinul AGRU,* publicaţie considerată indispensabilă, în ghidarea celulelor locale ale acţiunii catolice. Din dorinţa ca toate parohiile să beneficieze de această îndrumare, administraţia *Buletinului* era dispusă a oferi gratuitate pentru 10% din totalul parohiilor (celor sărace), însă asta însemna ca restul parohiilor să plătească cu regularitate abonamentul. Însă, se pare că lucrurile nu se întâmplau întocmai.[24]

Cu prilejul bicentenarului Blajului, a apărut un număr omagial al revistei *Cultura creştină* [25], care nu se adresa doar clerului, ci şi intelectualilor creştini. De fapt, evenimentul se referea la strămutarea reşedinţei episcopeşti de la Făgăraş la Blaj, iar revista conţinea articole privitoare la istoria şi trecutul Blajului, la biserica şi şcolile blăjene. Recomandarea era de a procura câte un exemplar pentru toate bibliotecile parohiale, la un preţ accesibil de 50 lei.

---

[17] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Luduş,* dosar 238, f.3
[18] idem
[19] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Luduş,* dosar 194, f.5
[20] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Luduş,* dosar 261, f.5
[21] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.15
[22] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.20
[23] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 210, f.1
[24] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.1
[25] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 161, f.21

Din corespondenţa dintre protopopiatele greco-catolice Tg.Mureş şi Reghin, aflăm că în judeţul Mureş circula şi *Curierul creştin* de la Cluj. Discuţiile se poartă cu privire la plata neregulată a abonamentului, şi remedierea acestei situaţii pentru ca „să nu sufere organul nostru oficios”.[26] Episcopia de Cluj-Gherla trimitea în 1943, 24 exemplare jubiliare ale *Curierului creştin,* pentru a fi distribuite în zona Reghinului.[27]

Calendarul „Vieaţa creştină” pe anul 1942, întocmit de pr.Vasile Chindriş, era prezentat creştinilor greco-catolici din zona Reghinului, ca o rază de lumină în vremuri tulburi pentru neamul românesc: „În lipsa mare de slovă românească el vine să acopere în parte acest gol, noi considerându-l corespunzător din toate punctele de vedere.”[28] Preoţilor li se cerea aceiaşi râvnă în răspândirea *Calendarului,* ca şi în alte întreprinderi creştine, pentru ca „el să ajungă să fie cunoscut şi citit şi la ultimul cătun în care se vorbeşte graiul nostru”.[29] Deşi scopul primordial al *Calendarului* era spiritual-cultural, în eventualitatea obţinerii unor profituri, acestea urmau a fi folosite pentru ajutorarea celor lipsiţi.

Din document reiese şi faptul că, iniţial *Protopopiatului greco-catolic Reghin* i s-au trimis 100 exemplare din *Calendar* spre vânzare, iar ulterior i s-au mai trimis 200 exemplare, la cerere.

O altă publicaţie religioasă, lecturată în zona Reghinului, este *Foaia bunului creştin,* menţionată într-o listă a restanţierilor pe anul 1943. [30] Gazeta era lecturată la Socolul de pădure, Teleac, Urisiul de Sus, Sîntu, Solovăstru, Sacalu de Pădure, Dedrad, Lunca, Mura Mare, Beica de Jos, Adrian, Idicel Pădure, Luieriu, Logig, Habic, Aluniş, Poarta, Hodac I, Fărăgău, Deleni, Ocniţa, Chiheru de Jos, Băiţa , Frunzeni, Hodac II, Ibăneşti, Nadăşa.

În pofida ariei largi de răspândire a publicaţiilor şi a demersurilor insistente ale forurilor clericale, interesul pentru lectură era destul de redus, nu doar în mediul rural sau în rândul oamenilor simpli, ci chiar şi în rândul intelectualilor. Cu toate acestea nu se poate spune că rezultatele au fost nule ci, dimpotrivă, puţin câte puţin, sătenii au gustat din înţelepciunea scrisă, şi chiar au apreciat-o atunci când a fost potrivită cu puterea lor de înţelegere.

De aceea, putem concluziona că prin răspândirea presei religioase în arealul geografic mureşean, Biserica şi-a adus contribuţia nu doar la formarea religios-morală a credincioşilor, ci şi la ridicarea gradului de cultură a satelor mureşene.

Bibliografie :

Arhive: DJAN Mureş:

- *Fondul Protopopiatul Ortodox Târnăveni*
- *Fondul Protopiatului Greco-catolic Luduş*
- *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin*

Lucrări generale:

- Holircă, Aurel, *Aspecte culturale mureşene (manuscris*), Tg. Mureş, 1973;

[26] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.39.
[27] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.43
[28] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.40.
[29] idem
[30] SJAN Mureş, *Fondul Protopiatului Greco-catolic Reghin,* dosar 164, f.41.

OCTAVIAN PALER – SELFPORTRAIT IN A BROKEN MIRROR

Mariana Simona Vîrtan (Pleşa)
PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: This essay aims to concentrate a confession of the author into the mirror of his own existence. Under this symbol, Octavian Paler creates the image of his destiny related to his childhood, the years of study, his readings, the village of Lisa, the lost paradise, the providential moments, the old age, his own biography. The subject of the book is created through an explosion of retorical questions relied to a very strong uncertainty the author's life is kept between: his biography and his destiny. His life is divided between them and is being recreated into the broken pieces of the mirror. The author tries to explain them both through a deep process of his conscience. In this way, his destiny penetrates the hidden sides of the biography while his biography hides the shortcomings of his destiny. A kind of literary agreement the author works with….

Keywords: biography, destiny, solitude, broken mirror, selfportrait, confession

Cartea apărută în anul 2004, instituie domnia confesiunii, ca prelungire imanentă a unor gânduri strânse într-o altă scriere a autorului apărută înainte de '89, în perioada comunismului – *Viața ca o coridă*, (1987), volumul antedecembrist ce demitizează, în sfera aceleiași confesiuni neregizate, corida ca spațiu procustian al conviețuirii cu viața.

Scrisă în perioada de maturitate, opera transpare sub acuratețea unor dezvăluiri complexe care însumează nevoia eului auctorial de a-și autodecanta sinele în oglinda existențială. Artefactele pe care le așează față în față: rațiunea și sentimentele, convoacă, într-o imagine de ansamblu, desfășurarea existențială a trăirilor expulzate din penumbra sinelui.

Așadar această scriere își revendică dreptul de a înșira elementele de biografie literară și socială menite să decanteze și să cântărească, într-o formulă echilibrată, destinul auctorial. Puse față în față, cele două converg înspre stabilirea unui bilanț, a unei situări pe care autorul o contrapune, sistematic și nuanțat, prin mărturisirile sale.

Abordarea tematică pluridirecțională, din acest volum, parcurge, deloc paradoxal, ci salutar toate etapele unei confesiuni totale, divagând sau numind, sub semnul oglinzii: ,,copilăria, anii formației, lecturile, satul ca paradis pierdut, clipele providențiale, bătrânețea – invocate într-un mod voit nesistematic, în racursiuni neașteptate și sincope calculate."[1]

Cu toate că paleta tematică abordată în volum este vastă, autorul nu se mărturisește pe sine în întregime, confesându-se distanțat de anumite momente sau trăiri pe care le oprește, în sertarul discreției, deconspirată ca o componentă esențială a vieții autorului: ,,autocenzura se simte: experiențele dragostei, de pildă, sunt relatate lacunar. Lipsește și amprenta politică a perioadei comuniste. Confesiunea nu e totală și, dată fiind decența structurală a autorului, nici nu ar fi putut să fie indiscretă."[2]

[1] Ion Simuț, *Variante la un autoportret*, în prefață la Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, p.7
[2] Ion Simuț, *Op. cit.*, p. 7

Mărturisirile sale se recompun aşadar în oglinda întoarsă spre interior ca modalitate de a trasa limitele confesiunii, un tribut adus decenței. Și decența și simplitatea fondatoare ale personalității autorului, îi devin călăuze pe parcursul scrierilor sale, pe de o parte, și vieții sociale, pe de altă parte, artificiu literar, am putea crede, sau modalitate de retexturare și traducere a ideilor înlănțuite în volum, într-o manieră oarecum calculată și intenționat alternate: ,,*Autoportretul* lui Octavian Paler lasă taine nedezlegate."[3]

Titlul volumului, construit în jurul simbolului oglinzii, anunță o depervertire și o disociere de mărturisirea banală a picanteriilor sau a ideilor fără esență, notând, prin epitetul ,,spartă" întreaga esență a volumului, un colaj de ,,*bruioane* pe care lectorul amator al genului (în varianta <<canonică>>) ar trebui să le (re)asambleze pentru a obține o imagine cât de cât unitară asupra vieții autorului-narator-personaj"[4]. Oglinda traduce, în mod nealterat, imaginea nedistorsionată a ființei. Dacă aceasta este ,,spartă", ființa pe care o reflectă se autocenzurează voit sau nu pentru a permite divagația înspre ,,umbre și penumbre".

Cartea se deschide cu un citat interpretat, la prima vedere, ca un nonsens sau truism: ,,Există o singură plăcere, aceea de a fi viu, tot restul e mizerie. (Cel care a scris această frază s-a sinucis. Se chema Cesare Pavese.)"[5] Dacă ar fi să analizăm antepunerea lui în deschiderea volumului am putea bănui esența confesiunii auctoriale și linia bidirecțională pe care ne ghidează autorul în tălmăcirea spuselor sale: Viața este importantă atâta timp cât nu devine superficială și iluzorie. Cesare Pavese a intuit, în vremelnicia nonesenței și a superficialului victoria morții ca tribut adus căderii propriei vieți adulate în mizerie. Esența acestuia devine și mai justificată în fragmentul intitulat ,,*Scurtă explicație*", așezat în deschiderea volumului.

Concentrat într-o explozie de interogații retorice, subiectul cărții deconcentrează îndeaproape incertitudinea, după cum însuși autorul mărturisește: ,,În acest <<autoportret>> îmi pun, mai explicit, o problemă mai veche. Ce am în urma mea? O biografie? Sau un destin?"[6] Destinul și biografia par a fi antipozii între care Octavian Paler construiește discursul literar din această scriere, încercând să stabilească măsura raportată sau metaforic procentualizată, prin care cele două refac, din cioburi, imaginea oglinzii reconstruite.

Cât e destin și cât e biografie, se-ntreabă autorul, punându-i în dificultate pe lectorii săi. Pendularea aceasta între afirmarea destinului și notarea minuțioasă a biografiei, adâncesc nesiguranța împărțirii teritoriului existențial între cele două. După cum autorul mărturisește, într-o notă vădit modestă, nici una nici cealaltă situare, raportate într-un fel sau altul la propria sa ființă, nu primesc atribute laudative ci sunt mai degrabă deconstructive și deconcertante.

Despre biografia sa, autorul notează, într-o acută sinceritate: ,,Biografia mea n-are nimic spectaculos."[7] Despre destinul său mărturisește că l-a profanat prin propriile defecte, devenind de o ,,teribilă banalitate." Incertitudinea astfel enunțată vine ca o premisă a nevoii de confesare deși, paradoxal, autorul este un introvertit, după cum el însuși afirmă, dar scrierile sale abundă în dovezi ale nevoii de a se reda pe sine celor din jur: „nu pot să scriu dacă nu mă descriu. "[8]

Cele 135 de secvențe care alcătuiesc *Autoportretul* sunt tot atâtea confesiuni adunate cu scopul de a înlocui o imagine de ansamblu asupra vieții autorului ajuns la vârsta de 77 de ani,

[3] *Ibidem*, p. 7.
[4] Alina Crihană, *Narațiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică posttotalitară*, în Revista Transilvania, nr 3/2013, p. 57.
[5] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă,* Prefață de Ion Simuț, Ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 13.
[6] *Ibidem*, p. 15.
[7] *Ibidem*, p. 15.
[8] *Ibidem*, p. 15.

confesiunea fiind ,,în toate aceste cazuri, ca un antidot la singurătate."[9] Mărturisirile sunt aspru deposedate de orice urmă de cruțare, autorul notând, cu o severitate vizibilă, aspecte importante ale biografiei sale pe care le supune ochiului critic al propriului sine, înainte de a le enunța în fața lectorilor săi.

Fragmentarea confesivă aleasă ca modalitate de redactare a *Autoportretului* lasă să se întrevadă încercarea scriitorului de a crea o imagine de ansamblu asupra propriei vieți din momentele transpuse metaforic sub auspiciile cioburilor din care reconstruiește oglinda spartă. Narcisismul de care ar putea fi acuzat autorul se disipă așadar în bucățile recuperate ale oglinzii imperfecte. Simplitatea și modestia mărturisirilor nici nu ar fi putut constitui decât un pseudoact narcisistic unde moralitatea severă preluată de la antici ar fi sucombată și neverosimilă.

Așadar confesiunea urmează îndeaproape refacerea biografiei ca temelie pentru stabilirea destinului auctorial și social al scriitorului. Cele două se întrepătrund și se despart, în itinerariul prestabilit de autor, fără a se denunța una pe cealaltă. Volumul se deschide, deloc uimitor, și nu altfel decât ne-am fi așteptat cu amintirea mării, topos recreativ și salvator pe care autorul îl rememorează prin flashback. Momentul pe care-l mărturisește, reface clipe din tinerețea sa, sejurul de la Costinești, în compania unor prieteni, despre care își amintește cu drag. Clipele fericite par să se disipe repede, autorul schimbând registrul și tonalitatea confesiunii înspre nota pesimistă, cu care ne-a obișnuit de-a lungul scrierilor sale.

Locul evenimentelor rememorate cu un soi de veselie și exuberanță este repede luat de melancolia cauzată de trecerea inexorabilă a timpului. Acel *fugit irreparabile tempus* latin pare să-și găsească aici esența imuabilă într-un amestec hibrid cu *vanitas vanitatum omnia vanitas*. Pe de o parte autorul rememorează marea și plaja, trupurile bronzate, diminețile, valurile, pe care le regăsește la fel ca în tinerețea sa și asupra cărora nu a intervenit patina nemiloasă a timpului, care a schimbat doar chipuri și oameni: ,,Eu am îmbătrânit. Dar plaja va fi rămas aceeași, invadată de alte trupuri bronzate, diminețile trebuie să fie și acum, acolo, dimineți fără cer, iar marea se clatină, cu siguranță, la țărm la fel de îmbietoare, când nu o agită valurile. Și firește, vor rămâne tot așa [...]."[10]

Constatarea este cu atât mai dură cu cât este conștientizată de un spirit resemnat: ,,Ce rost ar avea să mă plâng că nu mai sunt tânăr? N-aș face decât să îngreunez o situație și așa dificilă."[11] Divagațiile sale ating treapta supremă a melancoliei, în momentul în care autorul afirmă: ,,De aceea, azi, înțeleg că destinul se ascunde, deseori, în cea mai cenușie și insesizabilă banalitate. Mergi pe o stradă oarecare, fără să-ți treacă prin minte că, pe o altă stradă, la o altă oră, într-o altă zi, ai fi intrat pe alt făgaș al destinului pentru ca, mai târziu, privind înapoi, să descoperi că totul a atârnat de un <<fleac>>, de un amănunt oarecare."[12] Două sunt umbrele care atârnă asupra destinului său și pe care autorul le rememorează conștient, pactizând oarecum cu proximitatea lor: bătrânețea și singurătatea. Dacă prima dintre ele, bătrânețea vine ca o dovadă a trecerii timpului, cea din urmă este autoimpusă și gândită ca scut împotriva preajmei, singurătatea sa fiind ,,obsedată de lume."[13] Din mărturisirile sale este vizibilă imposibilitatea de a concepe bătrânețea ca urmare firească a raportării la timp. După modelul decalogului lui Moise, autorul reface ,,tabla legii', pe care o aplică la propria-i viață, sugerând, ca într-un act de automotivare, patru porunci care să-i stabilizeze parcursul existențial, oprit oarecum în pragul

[9] Radu Sorescu, *Opera lui Octavian Paler*, Scrisul Românesc, Fundația Editura, Craiova, 2012, p. 37
[10] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă,* p. 17.
[11] *Ibidem*, p. 19.
[12] *Ibidem*, p. 19.
[13] Radu Sorescu, *Op. cit*., p. 38

senectuții: ,,1) Nu mă voi plânge că nu mai sunt tânăr. 2) Nu voi da sfaturi nimănui. 3) Nu voi invoca mereu experiența mea. 4) Și nu voi povesti de o sută de ori același lucru."[14]

Autorul mărturisește că a încercat să respecte primele trei porunci: acceptarea bătrâneții, fără a mai căuta rostul tinereții trecute, spirit rezervat și conștient de inutilitatea exemplului personal oferit celor din jur, dar mai ales respectarea promisiunii de a nu vorbi celor din jur invocând experiența proprie. Despre această poruncă autorul mărturisește, într-o notă discordantă, că experiența există ca măsură a propășirii propriei vieți atâta timp cât cele două nu se amestecă ci conviețuiesc într-un act de independență. Ultima dintre reguli și cea în genere nerespectată, justifică și demontează parcursul existențial al autorului, în măsura în care relațiile cu trecutul și amintirea devin embleme ale destinului.

Mărturisirea sa în raport cu esența propriei vieți este de-a dreptul uimitoare dar nu neașteptată: ,,De aceea ,azi, înțeleg că destinul se ascunde, deseori, în cea mai cenușie și insesizabilă banalitate."[15]Aici autorul pare să cocheteze, în pur spirit arghezian, sau chiar baudelairian cu ideea consimțită că banalul, inexistența, insesizabilul sau lucrurile care nu importă, pot oferi nesfârșite căi de a pactiza cu lumea, cu propriul eu, cu preajma.

Volumul cuprinde astfel rememorate câteva pasaje cheie din biografia autorului care i-au trasat destinul, și care sunt supuse aici unei analize transparente, dure și intransigente. Unul dintre aceste momente marcante ale trecutului său se construiește în jurul unchiului G., pe care și-l amintește cosmetizat în umbre și lumini: ,,Viața mea ar fi arătat, cu siguranță, altfel, n-aș fi azi, aici, într-o cameră plină de cărți și de molii (interesant e că moliile m-au urmărit prin toate camerele unde am locuit în București). <<Eu>> n-aș mai fi fost <<eu>> cu toate problemele mele de-acum."[16]

În paginile *Autoportretului* autorul inserează un pasaj în care reface un moment din relația sa cu unchiul său, vizita forțată de împrejurări pe care este nevoit să o facă acestuia pentru a-i spune despre întâlnirea foștilor absolvenți ai liceului unde unchiul său fusese director. Relatarea întâlnirii este moderată de autor ca prilej al rememorării sentimentelor confuze care l-au legat de acest personaj cu rol oarecum decisiv în parcursul destinului său. Sunt vizibile, în mărturisirile sale, anumite rețineri și temeri pe care figura odinioară impozantă a unchiului ursuz și dur le-a impus tânărului venit din Lisa la insistențele tatălui să studieze la București.

Discrepanța între cele relatate în acest pasaj și alte momente în care autorul amintește, cu teamă și tristețe, despre directorul liceului, creează oarecum un personaj de-a dreptul interesant, exponent și el al dictonului latin ,,*vanitas vanitatum omnia vanitas*."Din postura respectabilă și temător afișată a directorului de liceu, autorul pare să rețină, în acest pasaj, doar privirea neîndurătoare și fixă a unchiului său. Omul de odinioară, notează, cu o oarecare resemnare și acceptare, Octavian Paler a fost înlocuit, sub povara anilor, de un bătrân apoape hilar: ,,În fața mea se afla un bătrânel îmbrăcat într-un halat roz, scurt, demodat și cu pantaloni negri. Scufia de pe cap îi dădea acum un aer și mai caraghios, fiindcă <<unchiul George>> imita parcă gesturile unui om în ținută de seară care-și salută ceremonios și afectuos oaspeții. Avea exact atitudinea ușor teatrală de odinioară, numai că împuținată și oarecum degradată de vârstă, de ambianță, din care pricină solemnitatea lui devenea puțin jenantă, dar și înduioșătoare. Între noi fuseseră cu totul alt gen de relații."[17]

[14] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, pp. 18-19.
[15] *Ibidem*, p. 19.
[16] *Ibidem*, p. 20.
[17] *Ibidem*, p. 27.

Toate reacțiile și gesturile sale par să se interpună ochiului critic al autorului ca aplomb adus bătrâneții: ,,Din ochii stinși, nesiguri, pierise trufia de odinioară, dar nasul coroiat, de pasăre de pradă, precum și obiceiul de a-și răsturna capul pe spate, într-o atitudine de efect, îi restituiau ceva din aplombul pierdut."[18] Rolurile par acum să se fi inversat: copilul speriat și temător de odinioară stă drept și analizează imaginea oarecum răsturnată a unui om căruia-i purtase atâta teamă și care în pragul bătrâneții nu mai solicita interesul nimănui.

Un alt moment important din viața autorului despre care vorbește în *Autoportret* este afinitatea sa pentru don Quijote, personajul lui Cervantes, care i-a solicitat trista rememorare a aventurii în sânul iluziilor pe care Octavian Paler mărturisește că a parcurs-o, asemeni personajului spaniel, cu ale cărui raportări la viață în general autorul pare a pactiza, până la identificare, dar într-o manieră oarecum inversată: ,,Trecutul este pentru don Quijote o haină prea strâmtă, în care n-are cum să încapă ceea ce visează el. În schimb, în privința viitorului nu-și face griji. Se lasă în voia calului, sigur că orice drum îl va duce la nemurire."[19]

Raportarea trecut – viitor, pentru personajul spaniol pare a funcționa ca o decorsetare de trecut și ascedere spre viitorul menit să-i asigure nemurirea. Acest fapt devine pentru autor o interpretare inversă a parcursului existențial: ,,Eu sunt exact pe dos. Mă copleșesc amintirile, iar la viitor prefer să nu mă gândesc."[20]

Cea mai severă mobilizare a biografiei auctoriale, analizată în *Autoportret*, pare însă a fi singurătatea „constantă psihică, semn al unui temperament melancolic, înclinat să privească lumea din afara ei"[21]. Aleasă, sau mai degrabă acceptată și asimilată ca armă de autoapărare a spiritului introvertit, aceasta apare denunțată aspru în paginile volumului: uneori ca motivație, alteori ca alegere sau chiar și ca referință a personalității.

Bilanțul făcut de autor, transpare, în măsura în care se raportează la activarea componentei spirituale cu cea etică și cea existențială. Activarea acesteia pare să fi lăsat urme adânci, atât în biografia autorului cât și asupra destinului său: ,,Dacă nu mi-a fost dat să fiu nici cinic, nici stoic, trebuia, poate, cel puțin, să refuz să fiu un <<lup singuratec>>. Or, n-am făcut decât să-mi duc și în lume bârlogul, ca Diogene butoiul, mulțumit că, din când în când, mi se ofereau semne de prietenie și de simpatie. Din care nu m-am socotit dator să învăț ceva. S-au n-am putut."[22]

Atașată singurătății e posibil să fie și bătrânețea și lupta pe care autorul pare s-o fi declanșat împotriva ei se opintește, la fiecare pas al confesiunii. Conștientizarea prezenței acesteia este mărturisit afișată ca o contestare nesfârșită, prin întoarcere în trecut la amintire: ,,Noutatea că viața s-a cam dus, că trebuie să mă bazez din ce în ce mai mult pe amintiri, m-a prins nepregătit, m-a luat prin surprindere."

Intruziunile în trecut par a fi, pe parcursul lecturii, tot atâtea momente de alungare a bătrâneții, a timpului prezent, împotriva căreia autorul organizează o întreagă defensivă. Grăitoare în acest sens, sunt amintirile legate de vacanță și copilăria, în sânul protector al satului, verile petrecute cu vacile pe Calea Secii, spectacolul cosmic al vijeliilor din timpul verii, alungate de clopotele celor două biserici din sat.

Rândurile din *Autoportret*, alocate rememorării perioadei copilăriei în Lisa sunt suggestive și vindecătoare în acest sens. Notarea minuțioasă a senzațiilor raportate la toposul

[18] *Ibidem*, p. 28.
[19] *Ibidem*, p. 36.
[20] *Ibidem*, p. 36.
[21] Radu Sorescu, *Op. cit*., p. 84
[22] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă* , p. 38.

receptat ca *axis mundi*, refac îndeaproape structura psihologică a eului auctorial, repartizată bipolar, și simultan, blocată între cele două margini ale timpului.: trecut – prezent. Trecerea dinspre una înspre cealaltă se face, întotdeauna, în baza unei melancolii omniprezente și torturant mărturisită dar și aprobată. Structura duală, antrenată de această pendulare pe axa trecut – prezent, obligă memoria să escaladeze zone adânc antrenate în sensibilitate.

Trecutul se recompune din fragmente de flashback retrimise în prezent, ca garanție a neuitării. Prezentul reformulează activitatea eului care se confesează în fața lectorilor, recunoscându-și înfrângerea, în bătălia cu timpul. Într-o încercare de a-i diminua îndârjirea și determinarea de a trece, autorul reamintește, aproape vindicativ, pasaje din copilăria sa ca gest de afront: „dar n-aș putea asemui cu nimic liniștea din serile de iarnă în care tata se apuca de citit, după ce termina treburile prin curte și controla gazul din lampă, iar mama torcea pe lavița de lângă sobă, închisă în mutenia ei, în timp ce eu, alfabetizat de tata pe la patru ani, citeam pentru a șaptea oară, cred, Biblia."[23]

Apare aici o imagine în care copilăria sa se leagă de imaginea tatălui văzut ca *homo paternus* și căruia îi datorează oarecum propria <<alfabetizare>> încă de la vârsta de patru ani. Imaginea prinde contur când autorul o aduce în discuție pe mama sa care întregește tabloul familiei de la sat, în care tatăl solidifică dominanța patriarhatului iar mama îl veghează îndeaproape prin <<mutenia ei>>, un soi de tăcere specifică femeii înțelepte și supuse, nealterând, în niciun fel, această dominanță pe care tatăl pare s-o transmită fiului. Cum ar fi de așteptat, și fără să ne surprindă legătura strânsă dintre membrii familiei se subraportează unui element cheie devenit simbol al spiritualității în sânul satului, al familiei unite, al eliberării catharsisului – Biblia, cartea trecutului, prezentului și viitorului, cartea învățăturii și a vieții în întregime. Despre aceasta autorul mărturisește, cu mândrie și emoție, că i-a fost manual, pentru primele sale lecturi. Dubla sa valență, ca îndreptar de lectură pentru copil dar și ca scriere de căpătâi respectată de familie, mărturisește indirect axa spirituală pe care a urmat-o și a consolidat-o familia sa.

O altă raportare la divinitate și la legătura uneori indestructibilă cu sine alteori atent deconstruită este dată de regretul de a nu fi împărtășit credința mamei sale. Justificarea vine tot ca un gest de aplomb în fața lipsei de certitudine a regăsirii vieții de după moarte. Autorul mărturisește că această credință deliberată și neclintită a mamei sale, pe care nu a putut să și-o atribuie și sieși i-ar fi modificat percepția asupra bătrâneții și asupra finalului pe care autorul pare să-l renege cu desăvârșire.

Una dintre cele mai dureroase amintiri, oglindite într-unul dintre cioburile oglinzii din *Autoportret*, este cea legată de plecarea sa la București. Această plecare este redată cu un aer solemn marginalizat de o tristețe vivace și tulburător regăsită în relatarea sa: „După câteva zile, se discuta pe față despre plecarea mea. Tata zicea că urma să-mi încerc norocul la un liceu, <<Spiru Haret>> poate reușeam să obțin una din bursele de-acolo care mi-ar fi îngăduit să am altă soartă decât a lui."[24]

Autorul mărturisește, cu transparență, că în acel moment s-a stabilit decantarea destinului său. Biografia sa de până atunci avea să completeze, în dosarul existenței sale, marea plecare, începutul noii sale vieți. Claustrat între dorința puternică de a rămâne în sat, alături de familia sa pe care o licitează cu o sforțare senină în contul a 44 de lei, promiși de tată ca să plece

[23] *Ibidem*, p. 84.

[24] *Ibidem*, p. 88.

la studii şi încercările nereuşite de a-şi anula plecarea, autorul îşi aşează propria fiinţă ,,între două destine posibile.”[25]

Cele două destine şi alegerea pe care se vede obligat să o facă între unul sau celălalt, devin confirmări contextului sau preajmei. Nu susţine că decizia sa ar fi fost o consecinţă a raportării la o soartă prestabilită dar nici un rezultat al dorinţei sale. Aşadar, plecarea sa este justificată drept un apanaj al propriei structuri sufleteşti care a permis, dincolo de sforţările fiinţei drumul său: ,,deciziile mele au fost fie influenţate de situaţii în care nu prea aveam de ales, fie pripite, nechibzuite.”[26] Denunţând o incapacitate de a face din determinare o componentă definitorie a propriului caracter şi prin urmare, a propriei vieţi, autorul îşi justifică oarecum ezitările şi alegerile mai puţin faste care i-au completat biografia, antrenându-i destinul.

Câteva pagini ale *Autoportretului* sunt dedicate relatării momentului în care destinul său s-a depărtat de evoluţia pe care ar fi avut-o rămânând în Lisa, satul natal, şi anume sosirea în Bucureşti. Despre acea seară, când a ajuns în Bucureşti, autorul notează, fără reţinere, că a fost momentul ruperii de copilărie, dar în acelaşi timp şi o trecere de la civilizaţia sălbatică, modestă şi arhaic rurală a satului său la civilizaţia citadină a Bucureştiului, despărţite conform notaţiei autorului, de ,,trei secole”.

Plecarea la Bucureşti reface, în acelaşi timp, aşadar, un tablou în care conviețuiesc, paralel şi fără a se intersecta, două realităţi: autenticitatea şi veşnicia despre care Lucian Blaga spunea că s-a născut la sat şi modernitatea care stăpânea intransigentă lumea oraşului bucureştean. Puse în oglindă, cele două realităţi se reflectă adversativ, construind un bun prilej de exemplificare a balanţei create prin pendularea progresului în faţa statorniciei arhaicului: ,,În ziua în care am plecat cu maşina care-l aducea pe <<unchiul George>> în Bucureşti, toţi copiii de pe Delături ieşiseră din curţi, iar gâştele făceau un zgomot asurzitor. Căci o maşină care ridica praful pe ulițele din Lisa era un mare eveniment. Nu se întâmpla aşa ceva mai mult de două-trei ori pe an. Progresul tehnic nu depăşea acolo locomobilele care puneau în funcţiune batoza la treier sau cu care se tăia lemne.”[27]

Clivajul a fost cu atât mai puternic resimţit cu cât încadrarea în cerinţele noii vieţi de la oraş era dificil de îndeplinit date fiind coordonatele deloc potrivite sub care fusese organizată viaţa sa de până atunci. Tabloul sufletesc înmagazinează treptat sentimente negative care nu-i permit tânărului să se poată încadra în rigorile sub care se desfăşura viaţa oraşului. Fire timidă şi retractilă, cu un puternic simţ al ridicolului, antrenat de diferitele situaţii în care este pus, se disociază comportamental şi psihologic atât de grupul în care nu se poate integra dar şi de realitatea cu care coabitează, noul timp în care tatăl său îl forţase să trăiască, din considerentul propriei autodepăşiri eşuate.

Traseul său existenţial se suprapune unei Golgote reinterpretate şi modernizate. Nevoit să trăiască, în fiecare clipă, cu stigmatul copilului de la sat atârnând ca sabia lui Damocles deasupra fiinţei sale, tânărul cunoaşte treptat umilinţa dată de diferenţierea socială mărturisită, la fiecare pas, în colegiul ,,Spiru Haret”: ,,Am ratat atunci şansa de a obţine o victorie împotriva caracterului meu găsind calea unei comunicări normale cu alţii. Şi fără să-mi dau seama, am pus bazele unei singurătăţi de care n-am mai scăpat, apoi, toată viaţa.”[28]

[25] *Ibidem*, p. 91.
[26] *Ibidem*, p. 92.
[27] *Ibidem*, p. 93.
[28] *Ibidem*, p. 120

Pe de altă parte această singurătate va pactiza cu o izolare în lumea bibliotecilor și a cărților care-i vor deveni tovarăși tăcuți dar fideli, autorul mărturisind despre sine: ,,sunt un retrograd care se simte mai în largul lui într-o bibliotecă."[29] Aventura în spațiul lecturii începe timorant, după spusele autorului: ,,Fișierele marilor biblioteci bucureștene m-au zăpăcit la început. Când am păşit prima oară pragul Bibliotecii Academiei și pe cel al Bibliotecii Centrale Universitare, am semănat, probabil, cu adevărat barbarilor nimeriți între monumentele Romei. M-am uitat la dulapurile pline de fișe cu un respect superstițios, am umblat în vârful picioarelor de teamă să nu fac zgomot cu bocancii mei, mi-a fost rușine să întreb cum se caută un titlu, cum se completează o fișă, și am tras cu ochiul să văd cum fac alții, imitându-i. Iar când mi-am luat în sfârșit inima în dinți și am îndrăznit să cer o carte, nu m-am hazardat. Am luat un roman de care auzisem."[30]

Noua lume găsită ca alternativă de a supraviețui rigorilor și neîncadrării de natură socială sau sufletească, în atmosfera cu pretenții a internatului și a liceului Spiru Haret, îi permite autorului să-și clădească palierele destinului anunțat mai târziu. Spațiul orașului devine mai ușor de acceptat, în sânul acestei pseudolumi pe care și-o construiește ca arcă menită să-l salveze din calea potopului: ,,treptat, m-am atașat de cele două biblioteci. Mă încânta acolo totul; fișierele, în care puteai răscoli ceasuri întregi, fără să te plictisești, sălile de lectură cu siluete aplecate peste volumele deschise, faptul că toată lumea, venind sau plecând, vorbea în soaptă, ca într-o biserică, și chiar ritualul alegerii unei cărți, al completării fișei și al așteptării. Trăiam senzația plăcută că hotăram singur ceva și că eram luat în serios. Mi se lua comanda și mi se aducea volumul cerut, fără ca nimeni să se sinchisească acolo că-mi fluiera vântul prin buzunare și că eram doar un băiețandru. Acest sentiment reconfortant mă făcuse să mă atașez cu recunoștință de atmosfera bibliotecilor, chiar dacă preferasem, o vreme, strada. Și până la urmă, am descoperit bucuria lecturii."[31]

Această lume nu-l subjugă ci i se subordonează anunțând un raport inversat față de cea a orașului care-i sustrage energiile amintindu-i, la fiecare pas, de condiția de inadaptat și de ,,venetic"[32]. Treptat prezența cărților va face posibilă înlocuirea celorlalte neajunsuri pe care tânărul le resimte puternic, ori de câte ori norma inextricabilă a socialului impune raportarea la rigorile dictate de poziția socială și financiară. Or, fiul omului simplu din Lisa nu le-a moștenit pe niciuna având, de la început un handicap care-l va urmări timp îndelungat și care-i va drena personalitatea, destinul și biografia: ,,Așa am uitat de cinematografe și de teatre, păstrându-mi și paltonul."[33]

Trăirea întru asceză, adoptată de autor ca decorsetare din chingile unei lumi care nu-l acaparase cu nimic și care-l îndepărta strategic de cei din jur, antrenându-l în singurătate, are efect pozitiv asupra intelectului dar, în același timp, devorează raportarea la social, anulând etapa adolescenței sale. Așadar între copilăria întreruptă brusc, prin plecarea la București, și maturitatea survenită în urma trecerii implacabile a timpului se țese un gol pe care autorul decide să-l umple cu lecturi: ,,Niciodată n-am fost mai capabil de o asemenea bucurie a lecturii. [...] În schimb, din întâmplările reale, petrecute în acei ani, nu-mi aduc aminte aproape nimic. Locul lor e ocupat de pete albe în memoria mea."[34]

---

[29] Viorel Cacoveanu, *Interviuri literare*, Colecția Opera Omnia, Publicistică și eseu contemporan, p. 81
[30] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, pp. 127-128
[31] *Ibidem*, p. 129.
[32] Simona Chițan, *30 de interviuri eveniment – Octavian Paler, Încerc să-mi uit anii*, Editura Tritonic Grup Editorial, București, 2008, p. 14
[33] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, p. 129.
[34] *Ibidem*, p. 134-135

Întoarcerea în Făgăraș, pentru finalizarea liceului devine o trăire a unei realități mult visate dar nu așa cum ne-am fi așteptat ca *regressus ad uterum*, într-o posibilă încercare proustiană de recuperare a ,,*temps perdu*" ci, mai degrabă și paradoxal, o încercare de exercitare a tuturor metehnelor luate cu aplomb în timpul ședерii la București. Orașul alterase, după mărturisirea autorului, principiile tânărului atent în moderația și neimplicarea duse la extrem pe care le folosește drept arme ale autoapărării și supraviețuirii printre orășeni. Îndrăzneala sa de a contesta principiile și viziunea despre literatură a profesorului de limba română din Făgăraș este drastic dezaprobată deși venea ca o justificare a lejerității și destinderii din cadrul orelor de limba română de la liceul din București. Are loc astfel o inversare a polilor existențiali regăsiți, în cele două lumi dihotomic dispersate, ale căror realități autorul pare să le fi trăit, în mod cert, sub imperiosul act al scurgerii timpului.

Conform mărturisirii autorului, reacția sa este justificată prin nevoia de eradicare a actului vindicativ pe care depărtarea de Lisa, de Făgărașul natal ,,spațiul oamenilor drepți și încăpățânați, sugerează el"[35] și apropierea de București îl promovează în acțiunile tânărului, acutizându-l. Acesta pare să-și asume dreptul de recuperare a tuturor pornirilor și reacțiilor anulate de rigorile și norma impuse de noua viață.

Ne aflăm parcă în spațiul atmosferei proustiene în care ,,*La recherche du temps perdu*" culminează nu cu frânturi de rememorare a trecutului ci cu trăiri intense ale actelor de viață trăite până atunci disimulat, sub auspiciile tabuizante ale imposibilității de a se manifesta ca semn al modestiei. Aceasta pare însă a fi anulată, ca gest de afront în fața unei realități pe care o cunoaște și în care este cunoscut, generând în fapt o criză a autocăutării și a definirii: ,,M-a făcut să descopăr că eram tânăr și că în stradă era soare. Și m-am grăbit, atunci, să arunc cu amândouă mâinile rezerva aproape intactă de adolescență netrăită, zorit parcă să recuperez timpul pierdut!"[36]

Sigur că gesturile sale nu vor fi înțelese și nici aprobate așa cum s-ar fi așteptat ci îi vor crea, mai degrabă, severe probleme adolescentului scăpat de sub chingile autocenzurii impuse de ,,un oraș mare unde nu te cunoaște nimeni"[37] și asupra căruia intimidarea acționase ca handicap. În ciuda acestui fapt, autorul mărturisește, în paginile volumului despre influența incontestabilă pe care liceul Spiru Haret a avut-o asupra evoluției sale de mai târziu.

Episodul relatat reiterează o vizită făcută, alături de alți scriitori la fostul liceu pentru a le vorbi elevilor despre însemnătatea liceului la care învață. Mărturisirea este, oarecum o apotemă a contradicțiilor care i-au guvernat viața pe-ntreg parcursul ședерii sale la București, în anii de liceu: ,,liceul <<Spiru Haret>> m-a ajutat să-mi cunosc o parte din defecte și m-a învățat, fără voia lui, să mă bizui pe ele,"[38] devenind astfel prilej de rememorare.

Autorul se-ntoarce practic la aceleași trăiri care i-au fost stabilite arbitrar sau nu în momentul în care unchiul său, asemenea Cerberului mitologic a făcut posibilă traversarea Styxului. Numai că de această dată Styxul nu este asociat morții ci înfruntării unui noi provocări a destinului.

Constantele *Autoportretului*, din care se reface oglinda propriei sale ființe revin în planul imediatului, mai puternic în finalul volumului, animate de retorica unei întrebări care pare să fie supratema cărții: ,,Așadar, ce am în urma mea? O biografie? Sau un destin?"[39] Octavian Paler

[35] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, vol. IV*, Editura David. București, 1997, p.195
[36] Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, p. 146.
[37] *Ibidem*, p. 146
[38] *Ibidem*, p. 190.
[39] *Ibidem*, p. 217

încearcă să le justifice pe amândouă fără a da neaparat un răspuns hotărâtor asupra uneia sau a celeilalte. Jocul exponențial al fiecăreia dintre ele alimentează nehotărârea autorului, pe de o parte dar instituie, pe de altă parte, un raport hotărâtor al influențelor reciproce date de destin asupra biografiei și invers: „Mai comod, probabil, ar fi să zic: un destin. Asta ar scuza tot ce e mediocru în ce am trăit. Dar poate că problema în sine e rău pusă. Căci, pe căi subterane, biografia se transform în destin. Cel puțin, așa s-a întâmplat în cazul meu. Sau destinul, în măsura în care e decis de firea noastră, se transform, tot pe căi subterane, în biografie."[40]

Severitatea cu care autorul își intentează propriul proces al conștiinței devine, spre finalul cărții, o modalitate de justificare a propriilor acțiuni. Autodenunțarea ia accente ale asumării actelor de reflexivitate profundă. Legându-se de simbolistica zodiacală a racului, autorul completează portretul inadaptatului, mai întâi social, apoi eminamente spiritual, la rigorile unei existențe scindate de perspectiva dublului: „Am încercat, fără să reușesc, să împac în mine două <<euri>> diferite. Unul, rațional, altul afectiv. Cei doi sunt ca frații siamezi. Nu se pot despărți, dar nici nu se pot înțelege. <<Eul rațional>> a tânjit, constant, să fie rezonabil. <<Eul afectiv >> i-a zădărnicit străduaniile."[41]

Egocentrismul propriului sine este astfel scindat între bivalențele stabilite de prezența eului rațional și a celui afectiv, aflate într-o permanentă luptă pentru întâietate. Victoria celui din urmă este simultan blamată pentru „străduania" de a anula acțiunile și alegerile rezonabile dar, în același timp, acceptată și apreciată pentru motivarea nerenunțării și alternativa de a alege și de a activa viața în baza provocării și a animatului.

Finalul cărții vorbește despre o împăcare a sinelui cu iminența bătrâneții necontestate. Aceasta este departe de a fi acceptată drept o apropiere a sfârșitului tragic conștientizat dar anulat prin dragostea pentru viață, despre care autorul afirmă cu resemnare: „bătrânețea e o haină, într-adevăr uzată. Numai că n-am alta. Nu-mi pot permite luxul de a fi mai pretențios. Trebuie s-o port pe asta [...]"[42]

Semn de slăbiciune intenționată sau de evadare justificată tacit, cartea enunță „taine nedezlegate"[43], ca formă de acceptare a destinului dar și de revoltă a actului biografic. Destinul parcurge așadar tenebrele biografiei în vreme ce biografia ascunde neajunsurile destinului. Un fel de troc literar cu care autorul pare să fie întru totul de accord…

Bibliografie:

1. Cacoveanu, Viorel, *Interviuri literare*, Colecția Opera Omnia, Publicistică și eseu contemporan, Iași, 2014
2. Chițan, Simona, *30 de interviuri eveniment – Octavian Paler, Încerc să-mi uit anii*, Editura Tritonic Grup Editorial, București, 2008
3. Crihană, Alina, *Narațiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică posttotalitară*, în Revista „Transilvania", nr 3/2013
4. Paler, Octavian, *Autoportret într-o oglindă spartă,* Prefață de Ion Simuț, Ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2010

[40] *Ibidem*, p. 217
[41] *Ibidem*, p. 217
[42] *Ibidem*, p. 219
[43] Ion Simuț, *Op. cit.*, p. 7

5. Simuț, Ion, *Variante la un autoportret*, în prefață la Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Ediția a III-a, Iași, 2010
6. Sorescu, Radu, *Opera lui Octavian Paler*, Scrisul Românesc, Fundația Editura, Craiova, 2012

COMMUNIST IDEOLOGY IN ROMANIAN LANGUAGE TEXTBOOKS FOR ELEMENTARY SCHOOL

Cosmina Cristescu
PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The role of education in the communist society is a privileged one, since it has the mission to disseminate and inculcate the values promoted by the totalitarian regime. After 1948, the education of children in schools is paying more and more its tribute to the party's political and ideological objectives. To make room for the new unique textbooks and for the school curriculum modelled on Soviet example, all textbooks designed before 1947 are substituted. The unique textbook, turned into a propaganda tool, makes its active contribution to the education of pupils in the communist spirit. Authors of literary value are replaced in the Romanian textbooks by writers whose texts serve the interests of the single party. Vulnerable to the changes from the public space, the Romanian textbook aims to develop the students' aesthetic taste by selecting and ranking the literary values the party needs. The changes in the party' policy will influence the texts chosen to be published in the textbooks. The children will suffer from the excesses of the regime.

Keywords: Communism, Romanian textbooks, ideology, propaganda, curricula.

Manualul de literatură română urmăreşte formarea gradată a viziunii estetice prin selectarea şi ierarhizarea valorilor literare.

Revizuirea neîncetată a sistemului educativ în perioada comunistă a avut drept scop crearea omului nou. Desele schimbări ale planurilor de învăţământ au impus revizuiri de programe şcolare şi manuale. De asemenea, au împiedicat predarea pe baza unei experienţe de durată a cadrelor didactice. Conţinuturile manualelor de literatură română publicate în perioada 1948-1989 au, în mare parte, rolul de a contribui la legitimarea regimului.

Cărţile şcolare elaborate înainte de 1947 au fost scoase din uz, iar manualele şi programele noi au fost imbibate cu ideologie comunistă: „Manualele unice au fost cel mai adesea traduse din limba rusă. La o dezbatere a Biroului Politic din 7 februarie 1949, Gheorghe Vasilichi, ministrul Învăţământului Public, preciza că pentru şcolile pedagogice «abia acum în Uniunea Sovietică s-a terminat un manual foarte bun pe care noi îl traducem şi îl vom folosi.»"[1] Târziu, la sfârşitul anilor 1950 s-au elaborat manuale în ţară, legate de realităţile româneşti.

Manualul unic însemna că statul oferă posibilităţi de instruire egale pentru toţi elevii. „Învăţământul primar şi gimnazial se desfăşoară pe baza unor planuri de învăţământ şi programe şcolare unice"[2], stipulează una dintre legile educaţiei elaborate în perioada comunistă.

Între anii 1948-1958 România se va afla sub tutela deplină a Uniunii Sovietice. Practicile educative au fost inspirate, dacă nu copiate, după cele de la Moscova. În nenumărate

[1] Dinu C. Giurescu, *Învăţământul în România între anii 1948-1989*, www.fundatiadinupatriciu.ro, Bucureşti, 22 noiembrie 2001, disponibil la URL: https://www.fundatiadinupatriciu.ro/uploaded/Invatamantul%20inainte%20de%201989/68.pdf, p. 1.
[2] *Legea educaţiei şi învăţământului* în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, marţi 26 decembrie 1978, p. 5.

rânduri, în manuale, s-a făcut referire la aportul benefic al invadatorului de la Răsărit în istoria şi evoluţia poporului român.

Retragerea trupelor sovietice din România în 1958, aduce cu sine promovarea de către partid a unei noi legitimităţi, bazate pe cultivarea comunismului naţional, eliberat de influenţa răsăriteană. „Declaraţia din aprilie" 1964 cu privire la poziţia Partidului Muncitoresc Român în problemele mişcării comuniste a statuat independenţa României faţă de Moscova. Relativa liberalizare care urmează va reprezenta o deviere de la modelul stalinist, dar şi o modalitate de evitare a unei reale destalinizări. Prin tactica desovietizării se transmiteau patriotismul şi conştiinţa comunistă, iar omul nou era promovat din generaţie în generaţie.

***Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950**

Fenomenul de desconsiderare a creatorului este observabil mai ales în primii ani după instaurarea regimului comunist: „Potrivit psihologiei comuniste, individualismul nu este inerent individualităţii, constituind doar manifestarea unei stări conflictuale între individ şi societate. Anularea sa nu numai că nu aducea niciun prejudiciu personalităţii umane, ci reprezenta, dimpotrivă, condiţia necesară pentru afirmarea şi desăvârşirea acesteia."[3]

Individualitatea creatoare nu contează pentru autorităţile comuniste, nu este promovată sau valorizată. Astfel, textele din manualele unice elaborate începând cu 1948 nu sunt semnate (*Limba română. Manual unic pentru clasa I elementară*, Bucureşti, Editura de Stat, 1950 etc.). Deloc surprinzător, nici autorul/ autorii manualului unic pentru clasa a II-a elementară[4], la care ne vom referi în continuare, nu sunt precizaţi.

Aşezat în deschiderea manualului, singurul text literar semnat este *Cântec pentru Republica Populară Română* de Alexandru Toma. Poezia, precedată de stema Republicii Populare Române, este insuflată de ideologia comunistă. Deşi un poet de redusă valoare, A. Toma este prezent în manualele şcolare din perioada 1948-1965 cu foarte multe producţii lirice: „Este adevărat că după 1948, intră în toate enumerările laudative, începând cu cele din rapoartele Uniunii Scritorilor (întocmite fie de Zaharia Stancu, fie de Mihai Beniuc), despre succesele poeziei, continuând cu Ion Vinter, George Munteanu, J. Popper, Silvian Iosifescu ş.a."[5].

Multe dintre textele literare din manual reflectă principiile realismului-socialist (spiritul de partid, stigmatizarea trecutului, teza militantă, socială etc.).

Tematica textelor este în spiritul vremurilor: patria comunistă (*Cântec pentru Republică*), organizaţia de pionieri (*Când voi fi pionier?*), marile realizări (*Zidim o casă*), internaţionalismul proletar (*Said şi bivolul*), eroul sovietic (*Cum au fugit brazii*, *Ostaşul cel mititel*, *Ileaninghen*), munca avântată (*La şcoală*, *Cum ştiu să lucreze brigadierii*, *Şi copiii muncesc alături de cei mari*, *Secerişul*), sărbătorile comuniste (*1 Mai*, *Cântec pentru 1 Mai*, *Povestea lui 9 Mai*), binecunoscutul Moş Gerilă, lupta pentru pace (*Armata noastră democrată*), spiritul ecologist (*Instalaţia de apă*) etc.

Un text reprezentativ pentru conformarea la ideologie este *Grădinarul minunat*. Acesta vorbeşte despre Miciurin şi despre felul în care, în colhozuri şi sovhozuri, este pusă în practică învăţătura grădinarului savant. „Miciurinismul", apreciază istoricul Lucian Boia, „devenise în

[3] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 19.
[4] *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950.
[5] Ana Selejan, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, p. 313.

biologie ceea ce era marxismul în ştiinţele sociale: o metodologie destinată să reconstruiască lumea."[6]

În continuare, găsim un text referitor la presupusul ajutor pe care ţara vecină şi prietenă ni l-a oferit: „În locurile îndepărtate din U.R.S.S., oamenii au cultivat bumbac pentru nevoile lor. Mai mult, ei s'au gândit şi la alţii. După război, fabricile noastre nu puteau să lucreze din cauza lipsei de bumbac. Atunci U.R.S.S. ne-a trimis vagoane întregi de bumbac. Acum magazinele noastre sunt pline de pânzeturi făcute din bumbac sovietic."[7] Pretextul de la care pleacă acestă lecţie de morală este o rochiţă frumoasă, cumpărată de o fetiţă de la cooperativă.

Câteva pagini mai departe, prin intermediul textelor: *Marx şi Engels* şi *Marea Revoluţie din Octombrie* (7 Noiembrie), beneficiem de o lecţie de istorie denaturată. Întemeietorii ideologiei comuniste „şi-au închinat toată viaţa lor ca să înveţe pe cei ce muncesc cum să lupte pentru o viaţă mai bună."[8] Cele două texte sunt însoţite de portretele „sfinţilor roşii": Marx, Engels, Lenin şi Stalin. Politologul Stelian Tănase apreciază că „Idolatrizarea lui Stalin şi a Armatei Roşii a constituit mitul salvaţionist al epocii, întreţinut intens de propagandă."[9]

Iată un alt exemplu al modului în care erau formatate minţile tinere: „Ascultă şi tu Mitică: demult, în anul 1917, când şi tăticul nostru era mic, popoarele din Rusia s'au răsculat împotriva stăpânirii ţarilor. Toţi oamenii care munceau, trăiau foarte rău şi erau chinuiţi şi asupriţi de boieri şi poliţia ţarului. Ei n'au mai putut răbda. Conduşi de Lenin şi Stalin, s'au adunat şi au răsturnat cârmuirea cea rea."[10] Istoria este rescrisă în aşa fel încât să prezinte perioada anterioară instaurării comunismului drept una a exploatării şi a oprimării oamenilor muncii.

În textul *Tovarăşe Stalin, eu învăţ bine!* (subintitulat *Poveste din Uniunea Sovietică*), o pionieră fruntaşă descrie ziua în care l-a întâlnit pe Stalin. Datorită hărniciei ei, fetiţa a fost aleasă să plece cu o delegaţie la Moscova să-l cunoască. Dacă fiecare persoană din sat a cules douăzeci de kilograme de bumbac pe zi (utilizând o singură mână), ea a reuşit să culegă aproape o sută de kilograme. Secretul fetei este că şi-a folosit ambele mâini.

Stalin oferă autografe, asemenea unei vedete: „Tovarăşul Stalin m'a luat în braţe, m-a sărutat şi mi-a dat o fotografie a lui pe care scrisese: Lui Mamlacat, pentru vrednicie şi silinţă."[11] Fetiţa este hotărâtă ca în continuare să înveţe şi să lucreze mult mai bine.

La sfârşitul textului (însoţit de portretul lui Stalin) se află întrebări/ teme precum: „Ştiţi voi cine este Stalin? El este conducătorul iubit al popoarelor din Uniunea Sovietică şi al Armatei Sovietice care a învins pe hitlerişti. El este prietenul tuturor popoarelor care luptă pentru pace şi libertate. […] Rugaţi pe domnul învăţător să vă povestească cum şi-a arătat Stalin prietenia faţă de poporul român"[12].

După glorificarea întemeietorilor ideologiei comuniste şi liderilor statului sovietic (Marx, Engels, Lenin şi Stalin), vine şi rândul reprezentanţilor comunismului autohton. Textul intitulat *Un fruntaş al Partidului Muncitoresc Român: Gheorghe Gheorghiu-Dej*[13] măgulește orgoliul secretarului general al PMR. Sunt scoase în evidenţă originea sa sănătoasă, lupta în ilegalitate, grija părintească faţă de popor, recunoştinţa pe care trebuie să i-o arate copiii. Textul

[6] Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 175.
[7] *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, op. cit., p. 51.
[8] Ibid., p. 54.
[9] Stelian Tănase, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 59.
[10] *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, op. cit., p. 55.
[11] Ibid., p. 78.
[12] Ibid., p. 78.
[13] Ibid., p. 84.

este însoţit de un portret sub care sunt consemnate funcţiile acestuia: Secretar General al Comitetului Central al PRM, Prim Vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri.

Anei Pauker, un personaj reprezentativ al vieţii politice româneşti din perioada stalinistă, i se dedică poezia *Sunt brigadier în brigada „Ana Pauker”*. Şi sub portretul ei sunt trecute funcţiile pe care le deţinea la acea dată: Secretar al Comitetului Central al PRM, Vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, Ministru al Afacerilor Externe. Ana Pauker este un exemplu pentru brigadieri: „Ana noastră să trăiască! / Dela dânsa ştim / Munca s'o'mpletim cu lupta / Şi să biruim. // Sub stindardul ce Partidul / L-a desfăşurat, / Luptători pentru lumină / Fi-vom ne'ncetat.”[14]

În completarea tripticului politic românesc, spre finalul manualului apare şi portretul lui Vasile Luca (Secretar al Comitetului Central al PRM, Vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, Ministru de Finanţe).

Prin creionarea figurii unui participant la revoltele muncitoreşti de la Atelierele Griviţa din Bucureşti (1933), textul *Vasile Roaită*[15] ilustrează jertfa eroilor comunişti, unitatea morală, încrederea în izbânda luptei lor.

Textul *Bradul verde din Socolnichi* este închinat lui Lenin, creatorul primului stat socialist din lume. Marele ideolog coboară la nivelul copiilor, jucându-se cu ei „baba oarba”. Efect constrângător, mutilant al ideologiei reiese din observaţiile de la sfârşitul lecturii: „Sub conducerea lui Lenin, popoarele din Rusia s'au răsculat şi au scăpat de robia ţarului şi a boierilor; Lenin a fost omul cel mai iubit. L-au iubit popoarele sovietice; l-au iubit toţi cei ce luptă pentru dreptate, pentru o viaţă mai bună în lumea întreagă; Dela moartea lui Lenin, învăţătorul şi conducătorul popoarelor sovietice este Stalin.”[16]

În manual apare chiar şi un text (*Dispensarul din satul Mujna*) referitor la falsul conflict interetnic dintre unguri şi români. De altfel, o sarcină a guvernului comunist după instalarea la putere a fost detensionarea relaţiilor româno-maghiare, inclusiv în plan cultural: „Şi Micloş şi Ianoş Roji şi Grigore şi Ieronim şi Vasilică, cu toţii lucrau şi se întreceau care mai de care.

- De ce spun unii că ungurii şi românii nu se împacă între ei? Uite cum trăim noi în acelaşi sat şi unguri şi români şi n'avem nimic unii cu alţii...”[17].

Așa cum am menționat anterior, manualul este reprezentativ pentru felul în care, în perioada comunistă, era desconsiderată noţiunea de autor. Este vorba şi despre ceea ce Eugen Negrici numeşte teama de individuaţie: „Ruptura de indiferenţierea colectivă este şi va fi mereu privită, dacă nu ca un păcat, cel puţin ca o eroare ameninţătoare.”[18] Astfel, printre textele al căror autor nu este precizat, dar care sunt uşor de recunoscut, se află: *Iarna pe uliţă* şi *Săniuţa* de George Coşbuc, *Primăvara* de Vasile Alecsandri, *Vine primăvara!* şi *Pentru tine, primăvară...* de Otilia Cazimir.

În cuprinsul manualului apar şi creaţii neatinse de aripa ideologiei: proverbe, ghicitori, texte adecvate universului copilăriei (*Gospodina*, *Vrăbioiul*, *Puii*, *Murdărici* etc.).

***Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950**

[14] Ibid., p. 88.
[15] Ibid., pp. 132-133.
[16] Ibid., p. 97.
[17] Ibid., p. 187.
[18] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 69.

Manual unic pentru clasa a V-a elementară[19] se deschide cu poezia mobilizatoare a lui A. Toma, *Cântec pentru Republica Populară Română*[20], însoţită de un simbol emblematic pentru România comunistă, stema.

Prin intermediul multor creaţii literare prezente în manualele comuniste este transmisă ideea că soarta păcii mondiale este ameninţată de conspiraţii. Poezia următoare, *Imn* de Marcel Breslaşu, are drept obiectiv promovarea păcii între popoare şi este prefaţată de un citat prosovietic aparţinându-i lui Gheorghe Gheorghiu-Dej: „O singură cale există pentru înlăturarea crimelor pe care imperialiştii le comit împotriva luptătorilor pentru pace şi libertate, împotriva păcii însăşi. Aceasta este calea luptei alături de toate forţele democraţiei, alături de marea Uniune Sovietică, pentru apărarea păcii, pentru a face războaiele imposibile în viitor."[21] De altfel, multe dintre texte sunt însoţite de citate reprezentative aparţinând personalităţilor politice omnipotente ale perioadei: I.V. Stalin, V.I. Lenin, Gh. Gheorghiu-Dej, Teohari Georgescu, Vasile Luca.

Autorii din literatura sovietică sunt foarte bine reprezentaţi, lucrările lor stând mărturie pentru sovietizarea României, specifică perioadei în care a fost conceput manualul: Iuri Iacovlev - *Călătorie cu gândul,* Galina Nicolaeva - *Livada şi grădina de legume*, Vitali Gubariov - *Fiul telegrafistului,* Maxim Gorchi - *Mama învaţă carte,* Alex. Fadeev - *Tânăra Gardă* etc.

În manual apar lecturi cu un vădit mesaj antiimperialist (un fragment din *Istorisiri din Leningrad*[22] de N. Tihonov). Acelaşi scop de îndoctrinare ideologică a elevilor, de criticare a imperialismului şi de promovare a internaţionalismului îl are şi textul *Cu cei mici în jurul pământului* de Vladimir Maiacovschi. Pretextul acestei scrieri este o călătorie în jurul pământului: „New-York-ul pare un oraş minunat, / Aici casele sunt înalte până la stele. / Numai bogaţii merg cu maşina şi locuiesc în ele." Sau: „Copilul chinez e prietenos, / Ne primeşte ca pe prietenii lui, / Fiindcă ştie / Că noi nu vom intra în orezărie / Să jefuim poporul lui. / Dar bogătaşul american se uită urât la noi, / E furios şi se laudă că face război."[23]

Lupta împotriva chiaburilor şi înfiinţarea unei gospodării colective fac obiectul creaţiei lui Petru Dumitriu, *Să facem aici în sat viaţa nouă*[24]. Criticul Eugen Negrici face observaţia că „între 1948 şi 1952 cele mai multe nelegiuiri şi mai toate faptele terifiante imaginabile (exceptându-le pe cele ale imperialiştilor americani şi ale lacheilor lor) sunt puse în seama chiaburimii, care se încarcă de toate păcatele societăţii, joacă rolul paratrăsnetului universal şi justifică toate erorile şi toate excesele politice, oriunde s-ar manifesta ele."[25] Figura odioasă a ciocoiului sau a chiaburului este ilustrată şi prin intermediul altor textelor (cu autor neprecizat), *În drum spre SMT* sau *Judecata dreaptă*.

Autori agreaţi, care trec proba fidelităţii faţă de putere, sunt: Al. Sahia (prezent în manual cu un fragment din *Uzina vie*), Mihail Sadoveanu (*Într'o poiană*), Alexandru Şahighian (*Rândunicile şi uliii*), Mihai Beniuc (*Ţara*), Maria Banuş (*Copii, vine 1 Mai*), I. Păun-Pincio (*Vântule*).

În manual apar şi texte aparţinând unor scriitori români valoroşi: Ion Creangă (*Amintiri din copilărie, Poveste*), G. Coşbuc (*Mama, Iarna pe uliţă, Vara*), G. Topârceanu (Un iepure),

[19] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950.
[20] Ibid., pp. 5-6.
[21] Ibid., p. 7.
[22] Ibid., p. 7.
[23] Ibid., pp. 16-18.
[24] Ibid., pp. 41-44.
[25] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I*), op. cit., p. 44.

Mihai Eminescu (*Călin Nebunul*), I.L. Caragiale (*Vizită*), Anton Pann (*Despre minciuni şi flecării*), Vasile Alecsandri (*Semănătorii*) etc.

Biografiile scriitorilor români (care însoţesc uneori lecturile) conţin informaţie distorsionată în scop propagandistic: dacă Al. Vlahuţă este scriitorul care „a criticat aspru societatea burghezo-moşierească, biciuindu-i defectele […] S'a apropiat cu interes şi dragoste de ţărănimea muncitoare exploatată"[26] , Alecsandri, în schimb, „fiu de boiernaş […]. Nu s'a rupt definitiv de legăturile sale cu clasele stăpânitoare"[27].

Lectura *Făgăduiala* de Paşa Anghelina serveşte povestea de succes a unei eroine din câmpul muncii. „Lămuririle" de la sfârşitul lecţiei surprind mizele de propagandă ale textului: „În cartea *Oamenii holdelor colhoznice*, din care e luat acest fragment, tractorista Paşa Anghelina, azi erou al muncii în Uniunea Sovietică şi deputată în Sovietul Suprem, povesteşte cum a ajuns tractoristă şi cu câtă râvnă continuă să muncească în meseria ei, din dragoste şi devotament pentru popor şi patria socialistă. Citiţi cartea!"[28] Nu de puţine ori, eroii clasei muncitoare sunt recompensaţi cu deputăţia.

Aplicaţiile pentru elevi de la sfârşitul textului aşază în context românesc exemplul răsăritean: „Povestiţi în scris cum s'a desfăşurat o şedinţă în care aţi făcut analiza muncii din ultimul timp şi ce angajamente noi v'aţi luat."[29] Multe lecţii au, de altfel, drept comandament tematic munca (*Tancul şi tractorul* de Semen Gazin, *Munca la furnale, Din viaţa unui sudor, Tractorul*).

În manual apare o singură lectură, *Seară de Crăciun*, aparţinând unui autor din afara spaţiului de influenţă sovietică. Textul lui Langston Hughes, scriitor american cu vederi comuniste, are ca temă rasismul. „Lămuririle" de la sfârşitul lui sunt explicite: „În Statele Unite ale Americii trăiesc 14 milioane de negri. Aceştia sunt urmaşii scalvilor aduşi din Africa de bogătaşii americani, pentru a le munci pământurile. De sute de ani, negrii sunt socotiţi fiinţe inferioare. Trăiesc în cartiere separate. Sunt adesea omorâţi pentru cea mai neînsemnată greşală, deoarece viaţa unui negru nu are preţ pentru exploatatorii albi. Numai atunci când clasa muncitoare din Statele Unite, ajutată de muncitorimea din lagărul antiimperialist şi democratic în frunte cu Uniunea Sovietică, va doborî pe exploatatori, traiul negrilor se va schimba. Vor fi liberi şi egali în drepturi cu toţi ceilalţi cetăţeni ai Americii."[30]

Mediatizarea lui Stalin se face la toate nivelurile: citate, fotografii, texte care îi sunt dedicate: *Cartea cea mare*; *Cântecul lui Stalin* (prelucrare de A. Toma); *Tovarăşul Stalin* de Pietr Pavlenco, fragment din romanul *Fericirea*, distins cu Premiul Stalin. Eugen Negrici observă că „Literatura encomiastică destinată să slujească edificării, şi la noi, a mitului lui Stalin merită o atenţie specială. Ea e de departe cea mai bogată, depăşind cu mult pe cea dedicată marilor figuri ale comunismului – Marx, Engels, Lenin şi chiar pe aceea pusă la temelia cultului lui Dej."[31]

Apologetica făcută clasicilor marxismului răzbate din multe texte, precum şi din observaţiile de la sfârşitul lor: *Marea prietenie* dintre Marx şi Engels, *Lenin* (fragment din *Moscova Roşie, Moscova aurie* de Radu Pădure), *Povestiri despre Lenin* de Al. Dorohov, *7 Noembrie* de Emil Dorian. Discursul laudativ din manuale nu face altceva decât să urmeze linia oficială. Citǎm din expunerea lui Gheorghiu-Dej în faţa activului de partid, din 8 decembrie

[26] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, op. cit., p. 25.
[27] Ibid., p. 194.
[28] Ibid., p. 62.
[29] Ibid., p. 62.
[30] Ibid., p. 119.
[31] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, op. cit., p. 66.

1949, în care îl glorifică pe dictatorul sovietic: „Privim cu încredere viitorul, pentrucă avem un cârmaci înţelept, învăţătorul proletariarului din întreaga lume, acela care împreună cu Lenin a înfăptuit Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie şi a făurit primul stat socialist din lume, acela care în al doilea război mondial a salvat omenirea de sclavia fascistă şi care cu aceeaşi mână sigură conduce lupta pentru pace, pentru libertate, pentru independenţa naţională a popoarelor, pentru prietenia între popoare, pentru viitorul fericit al omenirii, pentru socialism – tovarăşul I.V. Stalin."[32]

În tiparele poeziei populare este turnat un conţinut propagandistic. Astfel, *Pluguşorul* în varianta comunistă oferă o poezie a urii: „Muncitori din toată ţara, / N'ascultaţi ce spune fiara: / N'o lăsa să prindă chiag / Dă-i minciunile'n vileag. / Trageţi brazda cu temei, / Demascaţi-i pe mişei / Oriunde-i aflaţi, flăcăi, / Hăi... hăăiii..."[33]. Spicuim şi din textele altor creaţii aşa-zis populare: „Foaie verde bob mărunt / Ce-avem mâine de făcut? / Să luptăm şi să muncim / Planul să-l îndeplinim."[34] (*Strigături*) sau: „Să trăiţi, să'nfloriţi / Viaţa s'o'mbunătăţiţi / Să aveţi la muncă spor / În uzine, pe ogor, / Să avem o mândră ţară / Republica Populară, / Muncitori, ostaşi, ţărani, / La anul şi la mulţi ani!"[35] (*Sorcova*)

Un text cu accente feministe este *Pălmaşa din Racoşul de Sus* de Elisabeta Luca, având în centru o ţărancă, mamă a paisprezece copii, care înfiinţează în satul ei cooperativă. Propaganda induce ideea că puterea comunistă a redat femeii demnitatea deplină, făcând-o să devină egala bărbatului. În pofida discursului oficial însă, statutul femeii în România comunistă este unul marginal. Între imaginea reală a femeii şi cea ideală, construită de propagandă, există o mare discrepanţă. Atributele cu care o înzestrează regimul politic o masculinizează, răpindu-i feminitatea: „Simţea că nu mai poate sta la o parte şi porni pe o cale nouă. În câmp, la muncă alături de alţi argaţi, seara la casele gospodarilor, peste tot o găseai, neobosită, hotărâtă. Îndemna pe săteni şi sătence, îi chema să se strângă, să se organizeze şi să lupte."[36]

Maşina de propagandă acţionează şi prin portretizarea unor eroi comunişti care s-au jertfit pentru cauză: I.C. Frimu (*13 Decembrie*), Olga Bancic (*Olga Bancic* de Elisabeta Luca), Filimon Sârbu (*Sfârşitul lui Filimon Sârbu* de Petre Iosif). Criticul Eugen Negrici apreciază că, sub influenţa puternică a politicului, „se pun la repezeală cercuri de lumină în jurul unor figuri cvasianonime ale partidului comunist, care, el însuşi, rareori a ieşit din anonimat şi doar prin sabotaje, acte de spionaj şi terorism. Inşi lipsiţi de contur sau cu biografie de spioni, precum Ilie Pintilie, Donca Simo, Filimon Sîrbu, Olga Bancic, fac să tresalte de emoţie condeiul evocator."[37]

Un text care promovează stahanovismul drept o nouă atitudine faţă de muncă este *Cum am devenit erou al muncii*[38]. Explicaţia conceptului ne-o oferă istoricul Lucian Boia: „În noaptea de 30 spre 31 august 1935 un fel de miracol s-a petrecut într-o mină din bazinul carbonifer al Doneţului: minerul Aleksei Stahanov a reuşit să extragă 102 tone de cărbune. Cifră impresionantă, depăşind de 14 ori (!) normele de producţie. Cu alte cuvinte, Stahanov valora cât 14 muncitori obişnuiţi. A avut emuli: stahanoviştii. Graţie entuziasmului şi priceperii lor, stahanovismul s-a instalat în avangarda economiei şi societăţii sovietice. Construcţia comunismului şi a omului comunist se reducera de acum înainte la o ecuaţie simplă: ridicarea

[32] Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951, p. 383.
[33] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, op. cit., p. 123.
[34] Ibid., p. 129.
[35] Ibid., p. 130.
[36] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, op. cit., p. 204.
[37] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, op. cit., p. 78.
[38] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, op. cit., pp. 247-249.

celorlalţi la nivelul lui Stahanov şi al tovarăşilor săi. Comunismul va fi pe deplin înfăptuit atunci când toată lumea va deveni stahanovistă."[39]

Texte literare din manual sunt garnisite cu articole reprezentative din Constituţia R.P.R. („art. 6: Bogăţiile de orice natură ale subsolului, zăcămintele miniere, pădurile, apele, izvoarele de energie naturală, căile de comunicaţie, ferate, rutiere, pe apă şi pe mare, poşta, telegraful, telefonul şi radio-ul aparţin statului, ca bunuri comune ale poporului"[40]; „art. 2: Republica Populară Română a luat fiinţă prin lupta dusă de popor în frunte cu clasa muncitoare, împotriva fascismului, reacţiunii şi imperialismului"[41]) sau cu reprezentări vizuale (fotografii, portrete) aparţinându-le lui Lenin, Stalin, Gheorghiu-Dej sau Ana Pauker.

Concluzii

Literatura publicată în manuale şcolare din perioada comunistă are o dimensiune pregnant ideologică. Iată, în acest sens, o observație a lui Maxim Gorki, considerat primul mare scriitor rus al proletariatului: "Copiii trebuie să fie mai culți și mult mai activi decât părinții lor, care au pus bazele lumii noi. Fără să ne temem de vorbe mari, avem datoria să spunem că trebuie să facem din copiii noștri conducători și mai activi ai proletariatului mondial. Iar pentru aceasta trebuie să-i înarmăm încă din cea mai fragedă vârstă cu toate cunoștințele necesare, pentru ca să reziste conservatorismului vechiului mod de viață, influenței mediului inert, mic-burghez."[42]

Textele literare prezente în manualele pentru clasele elementare (I-VII) demonstrează că literatura este perfect maleabilă scopurilor propagandistice. O tematică ce include cuceririle revoluționare, partidul iubit, conducătorul, eroii dedicați cauzei, omul nou va fi promovată în continuare în manualele școlare din perioada comunistă. Multe simboluri emblematice (steaua, steagul, soarele, ciocanul, secera, scânteia) vor fi manipulate în scop de propagandă. Ele oferă o pedagogie optimistă, în care forțele aflate la putere (pozitive, progresiste, revoluționare) sunt în luptă cu cele retrograde, contrarevoluționare.

Deşi textele studiate în şcoală nu au avut succesul propagandistic scontat, ele şi-au pus, totuşi, amprenta asupra a generaţii întregi de elevi.

Bibliografie

1. Boia, Lucian, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.
2. Gheorghiu-Dej, Gheorghe, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951.
3. Giurescu, Dinu C., *Învăţământul în România între anii 1948-1989*, www.fundatiadinupatriciu.ro, Bucureşti, 22 noiembrie 2001, disponibil la URL: https://www.fundatiadinupatriciu.ro/uploaded/Invatamantul%20inainte%20de%201989/68.pdf, pp. 1-27.
4. Gorki, Maxim, *Despre literatura pentru copii*, Editura Tineretului, București, 1952.
5. *Legea educaţiei şi învăţământului* în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, marţi 26 decembrie 1978, pp. 1-20.

[39] Lucian Boia, op. cit., p. 146.
[40] *Limba română, Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, op. cit., p. 75.
[41] Ibid., p. 121.
[42] Maxim Gorki, *Despre literatura pentru copii*, Editura Tineretului, București, 1952, p. 112.

6. *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950.
7. *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950.
8. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia (I),* Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
9. Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
10. Selejan, Ana, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948),* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.
11. Tănase, Stelian, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

DIMINUTIVE AND AUGMETATIVE SUFFIXES IN THE ROMANIAN LANGUAGE. SPECIAL ATTENTION PAID TO THE TOPONYMS OF BISTRA AND SEBEŞ VALLEYS (CARAŞ-SEVERIN COUNTRY)

Diana Boc (Sînmărghiţan)
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: The main source of toponym formation remains the common language vocabulary and, since for every language, word formation is an important means of vocabulary enrichment, this affirmation must be also applied to the toponymy field. The current paper continues its journey by analysing place names based on appellatives, anthroponyms or toponyms formed with the help of suffixes. There are numerous such toponyms in the area of the beautiful Bistra and Sebeş valleys; that is why we will limit our discussion to the diminutive and augmentative derivation. Whether there is or whether there is no immediate objective report between the derivative content and the form the object is expressed in, the main function of these derivatives remains that of linguistic differentiation. The category of diminutive and augmentative derivatives takes up an important place among toponymic derivatives, contributing to a better knowledge of toponymic etymology, but also helping to more precisely establish the age of the primary toponyms which constituted the derivation basis.

Keywords: derivation, diminutive, augmentative, toponymy, Bistra and Sebeş Valleys.

Introducere

Am arătat în demersurile anterioare cum denominaţia topică scoate la iveală stări interioare, interpretări subiective, constatări cu ajutorul cărora este rescrisă pas cu pas istoria unei comunităţi şi a limbii pe care o vorbeşte.

Lucrarea de faţă îşi continuă periplul propunându-şi spre analiză numele de locuri care au la bază apelative, antroponime sau toponime formate cu ajutorul sufixelor. Astfel de toponime sunt numeroase în arealul frumoaselor văi Bistra şi Sebeş, de aceea vom limita discuţia noastră la derivarea diminutivală şi augmentativă. Pe lângă sensul de „obiect mic", diminutivele ne comunică printr-un singur cuvânt şi sentimente de dragoste, de simpatie, de compătimire, iar augmentativele, pe lângă sensul de „obiect mare" ne produc stări sufleteşti negative, de dispreţ, de dezgust etc. Această nuanţa afectivă măreşte gradul de expresivitate a derivatelor respective, atribuindu-le o anumită funcţie stilistică, iar în această situaţie nu mai avem a face cu diminutive şi augmentative propriu-zise, ci cu diminutive şi augmentative formale, false, aparente (v. discuţia referitoare la acest aspect la Frăţilă 2002, p. 190-192).

Derivarea în toponimie

Din punct de vedre lingvistic se poate spune că toponimia este dependentă de sistemul limbii comune fie în mod direct, fie indirect prin intermediul antroponimelor.

Sursa principală a formării toponimelor va rămâne lexicul comun al limbii şi, cum pentru orice limbă, formarea cuvintelor este un mijloc important de îmbogăţire a vocabularului, această afirmaţie trebuie aplicată şi în domeniul toponimiei. Cu privire la acest fapt Gh.

Bolocan sublinia: „Încadrarea toponimiei unui teritoriu în sfera limbii comune, căreia îi aparţine terminologia entopică, este esenţială pentru determinarea structurilor toponimice şi în acelaşi timp pentru o justă rezolvare etimologică a numelor de locuri" (Bolocan, Şodolescu-Silvestru 1995, p. 67), Mile Tomici împărtăşind aceeaşi idee „procesul de toponimizare a apelativelor nu se realizează cu sufixe şi prefixe specifice, ci tot cu cele folosite în derivarea cuvintelor comune" (Tomici 2006, p. 343).

În lingvistica românească, importanţa formării cuvintelor a fost adeseori subliniată, arătându-se, pe bună dreptate, că ea reprezintă unul dintre capitolele cele mai importante ale unei limbi, întrucât se poate vedea aici mecanismul însuşi al creaţiei lexicale sau felul în care procedează o limbă pentru a-şi crea elemente noi, dotate cu sensuri noi. Dovezi ale atenţiei speciale de care s-a bucurat şi se bucură la noi formarea cuvintelor sunt numeroase[1].

Sigur că părerile lingviştilor nu pot fi în unanimitate aceleaşi, iar dacă pentru unii atât apelativele cât şi toponimele provenite de la apelative ar fi supuse aceloraşi legi de dezvoltare a limbii[2], pentru alţii deosebirile formale sunt evidente, toponimia prezentând interes doar dacă se detaşează net de limba comună[3]. Diferenţa dintre numele propriu şi apelativ intervine în primul plan, al mesajului, după Alan Gardiner: „numele propriu posedă facultatea de a desemna ceva, singularizând în acelaşi timp, pe când numele comun are dubla facultate de a însemna şi de a desemna ceva"[4]. Aşadar, deosebirea dintre numele propriu şi apelative rezidă în funcţia de individualizare şi identificare a celui dintâi care denumeşte un singur obiect, spre deosebire de apelativ care numeşte o unitate ce include mai multe obiecte.

Derivatele diminutivale şi augmentative

Dacă în momentul creării numele de locuri respectau criteriul obiectivităţii (un element real fiind prea evident pentru comunitate constituia punctul de plecare în formarea toponimului), pe măsura trecerii timpului acest criteriu va pierde teren în favoarea celui subiectiv (v. Graur 1972, p. 93). De multe ori ideea de „minor" respectiv „major" pe care aceste derivate toponimice ar trebui să o exprime nu corespunde realităţii geografice. Este cazul numelor de locuri derivate al căror nume topic de bază nu există în nomenclatura geografică. În astfel de situaţii, fie toponimul primar a existat cândva, dar a dispărut cu timpul, fie, din motive uneori greu de stabilit, apelativul a circulat sub aspectul lui diminutival, aceste diminutive fiind considerate diminutive autentice[5]. Referindu-se la acest aspect, Iorgu Iordan remarca existenţa a trei categorii de derivate diminutivale: diminutive propriu-zise, diminutive ca mijloc de

[1] Amintim aici doar câteva lucrări de referinţă, printre care celebra monografie *Sufixele româneşti*, Bucureşti, 1916, datorată lui G. Pascu, precum şi cele 6 volume de *Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română* (Bucureşti, 1959-1972) şi, mai ales, amplul tratat *Formarea cuvintelor în limba română* (vol. I: *Compunerea*, vol. II: *Prefixele*, vol. III: *Sufixele*). De menţionat este şi lucrarea lui Nicolae Drăganu, *A roman szoösszetétel, Bistiţa*, 1906, care a apărut şi în traducere românească sub titlul *Compunerea cuvintelor în limba română*, Timişiara: Editura Amfora, 1998, o altă lucrare de referinţă ar fi aceea semnată de Sergiu Drincu, *Derivarea cu prefixe de la latină la română*, Timişoara: „Amfora", 1998, precum şi de Viorica Goicu, *Derivarea cu sufixe neologice în româna contemporană*, Timişoara: Augusta, 2002, preocupările de acest gen neoprindu-se aici.

[2] Cu privire la evoluţia toponimelor şi a apelativelor Albert Dauzat *Noms de lieux*, Paris, 1947, p. 53 spunea că „toate cuvintele, nume de locuri au evoluat după legile foneticii specifice fiecărei regiuni".

[3] Jerzy Kuryłowicz. 1956. *La position linguistique du nom propre,* în *Onomastica*, Wroclaw, p. 4, apud Viorica Florea.1970. *Derivatele toponimelor în raport cu cele ale apelativelor în română,* în *Actele Congresului Internaţional de Filologie Romanică*, vol. II, Bucureşti, EA, p. 1138.

[4] Alan Gardiner, *The theory of proper names. A controversial essay*, London, 1940, apud Viorica Florea, *op. cit.*, p. 1138.

[5] V. Adela Stancu, *Toponime diminutivale*, în SCO, 2002, nr. 7, p. 197, cf. şi discuţia referitoare la acest aspect la Frăţilă 2002, p. 189-190.

diferenţiere lingvistică, diminutive care indică relaţia spaţială dintre două obiecte (Iordan 1963, p. 479).

Sistemul derivativ al limbii române cuprinde un inventar de 223 de sufixe pentru redarea *diminutivării* (v. Carabulea, 1975, p. 335) dintre care doar o parte s-au dovedit a fi productive în toponimia localităţilor anchetate:

- **Sufixul *-el***[6] (fem. ***-ea,*** pl. ***-ei, -ele***): ***Bourelu*** (Zer), *Stâna de la* ***Bourel*** (Zer) (< s. dim. *bourel* < s. *bour* + suf. *-el*); ***Brădeţelu*** (Bor), *Izvoru* ***Brădăţélului*** (Bor) (< s. *brădet* sau din top. **Brădet* + suf. *-el*); ***Ciobel*** (Ciut) (< s. dim. *ciobel* < s. *ciob* + suf. *-el*); ***Cireşel*** (OR), ***Cireşelu*** (Cir), *Drumu de la* ***Cireşelu*** (Cir), *Strada* ***Cireşelu*** (Cir) (< top. *Cireşu* + suf. *-el*); ***Cocinel*** (Zăv) (< top. *Cocinu* + suf. *-el*); ***Cornuţel*** (TRu) (< s. *cornuţel* + s. *cornet* + suf. *-el*); ***Runcurelu*** (Măg), ***Runcurel*** (Mal) (< s. *runcurel* < s. *runc* + suf. *-el*); ***Ogăşelu*** (Cic) (< s. *ogăşel* < s. *ogaş* + suf. *-el*); ***Olănelu*** (Bor) (< top. *Olanu* + suf. *-el*); ***Sebeşel*** (Bor) (< hidronimul *Sebeş* + suf. *-el*); ***Ciocănei*** (Var) (< s. dim. *ciocănel* (pl.) < s. *cioc* + suf. *-ei*); ***Frăsinei*** (M) (< s. dim. *frăsinel* (pl.) < s. *frasin* + suf. *-ei*); ***Grunigei*** (Bor) (< s. dim. *grunigel* (pl.) < s. *grui* + suf. *-ei*); *Muchia* ***Frăsâneilor*** (M) (< s. dim. *frăsinel* (pl.) < s. *frasin* + suf. *-ei*); ***Fântânele*** (M) (< s. dim. *fântânea* (pl.) < s. *fântână* + suf. *-ele*); ***Runcurele*** (Măg) (< s. dim. *runcurel* (pl.) < s. *runc* + suf. *-ele*).
- Sufixul ***-eţ***[7]: ***Gruńeţe*** (Cic) (< s. reg. Ban. *gruńeţ* (pl.) < *gruń* +suf. *-eţ*).
- Sufixul ***-ice***: ***Măgulicea*** (Măg) (< s. reg. *măgulice* < s. *măgură* + suf. *-ice*); ***Păduricea*** (M) (< s. dim. *pădurice* < s. *pădure* + suf. *-ice*);
- *Sufixul* ***-eauă****:* ***Vărăticea*** (Bor) (< top. *Văratica* + suf. dim. *-ea(uă)* (< lat. *-ella*).
- Sufixul ***-iţă***[8]: ***Balotiţa*** (Măr), (PoiMr) (< top. *Balota* + suf. *-iţa)*; ***Barniţa*** (PoiMr), *Pârâu* ***Barniţa*** (PoiMr) (cf. sl. *Brenica* < **brŭn* + suf. *-ica*, specific hidronimelor); ***Bârloviţa*** (M) (< top. *Bârlova* + suf. *-iţa)*; ***Borloviţa*** (Bor), (M), *Culmea* ***Borloviţei*** (TRu), *Dosu* ***Borloviţei*** (Bor), *Faţa* ***Borloviţei*** (Bor), *Gura* ***Borloviţei*** (Bor) (< top. *Borlova* + suf. *-iţa)*, *Valea* ***Bucoviţa*** (Bcv), (Băţ), *Pârâu* ***Bucoviţa*** *Mică* (Bcv) (cf. top. scr. *Bukovica* < s. *bukovica* dim. < adj *bukov* + suf. *–iţa)*; ***Caloviţa*** (Glb), (Obr) (< top. *Calova* + suf. *-iţa)*; ***Colibiţa*** (M) (< s. *colibiţă* < *colibă* + suf. *-iţa)*; ***Cremeniţa*** (Glb) (< s. *cremeniţă* < *cremene* + suf. *-iţa)*; ***Dumbrăviţa*** (M) (< s. *dumbrăviţă* < *dumbravă* + suf. *-iţa)*; ***Gemeniţa*** (Băţ) (< top. *Geamăna* + suf. *-iţa)*; ***Goriţa*** (TRu) (< antrop. *Goriţă* < antrop. *Gore(a)* + suf. *-iţa)*; ***Măloşiţa*** (Bor) (< top. *Măloasa* + suf. *-iţa)*; ***Poieniţi*** (VB), *Pârâu* ***Poieniţei*** (Bcv), *Valea* ***Poieniţei*** (Bcv) (< s. dim. *poieniţă* + suf. *-iţa)*; ***Poroşiţa*** (M) (< adj. *poroş* + suf. dim. *-iţa)*, ***Racoviţa*** (Iaz) (< top. *Racova* + suf. *-iţa)*; ***Ruschiţa*** (RusM) (< top. *Rusca* + suf. *-iţa)*; ***Zlăgniţa*** (Bor) (< top. *Zlagna* + suf. *-iţa)*.
- Sufixul ***-ior***[9]: *Valea* ***Mălingiorului*** (Bcv) (< top. *Malingea* + suf. *-ior)*; ***Cărpińori*** (Zăv) (< s. *cărpinior* < *carpen* + suf. *-ior)*; ***Hodincior*** (M) (< top. *Hodinţu* + suf. *-ior)*; ***Remecior*** (Bcv) (< top. *Remetea* + suf. *-ior).*
- Sufixul ***-işor/-işoară***: ***Cornişor*** (Băţ), *Muchia* ***Cornişorului*** (Bcv) (s. dim. *cornişor* < corn + suf. *-işor*); *Izvoru* ***Crucişoarelor*** (Bor) (s. dim. *crucişoară* < *cruce* + suf. *-işoară*); ***Mânzişor*** (M) (< top. *Mânzu* + suf. dim. *-işor*); *Muchia* ***Codrişorului*** (M) (s.

[6] Pentru valorile acestui sufix, cf. Rodica Sufleţel-Moroianu. 1990. *Aspecte ale derivării cu sufixe în toponimia bănăţeană*, în SO, V, p. 283-285. Vezi şi Pătruţ 2005, p. 58-60.
[7] Vezi Pătruţ 2005, p. 127-128.
[8] Pentru valorile acestui sufix, cf. Sufleţel-Moroianu 1990, p. 285-286.
[9] Idem, p. 289.

dim. *codrişor* < *codru* + suf. *-işor*); ***Scărişoára*** (Cir), (Mal), (VB), (Zăv) (s. dim. *scărişoară* < *scară* + suf. *-işoară*); ***Târnişioara*** (TRu) (s. *târnă* < + suf. *-işoară*).

- Sufixul ***-ui***[10]: *Muchia* ***Brădúiului*** (M) (s. dim. *brădui* < *brad* + suf. *-ui*).
- Sufixul ***-uleţ***: ***Ciuculeţu*** (PoiMr) (< s. pop. *ciuculeţ* < *cioc* + suf. *-ul(eţ)*); ***Şuculéţu*** (Măr), (PoiMr) (< top. *Şucu* + suf. dim. *-uleţ*).
- Sufixul ***-uţ(ă)***[11]: *Cioaca* ***Plăiuţului*** (Prev) (< s. dim. *plăiuţ* < *plai* + suf. *-uţ*); *Cleanţu* ***Bisăricuţei*** (M), *Cracu* ***Bisăricuţei*** (M), *Faţa* ***Bisăricuţei*** (M) (< s. dim. *bisericuţă* < *biserică* + suf. *-uţă*); ***Deluţ*** (TRu), *În* ***Deluţ*** (Zer) (< s. dim. *deluţ* < *deal* + suf. *-uţ*); ***Iezăruţ*** (Bcv) (< s. dim. *iezeruţ* < *iezer* + suf. *-uţ*); ***Iezuţu*** (Obr) (< s. dim. *iezuţ* < *iaz* + suf. *-uţ*); ***Jghebuţu*** (Cir), (OR) (< top. *Jgheabu* + suf. *-uţ*); ***Mărguţa*** (M), ***Mărguţa*** *Mare* (M), ***Mărguţa*** *Mică* (M), *Obârşia* ***Mărguţei*** (M) (< top. *Marga* + suf. *-uţa*); *Pârâu* ***Vărănguţ*** (Măr) (< top. *Varăngu* + suf. *-uţ*); ***Pârâuţu*** *Negura* (Var), ***Pârâuţu*** *Tongea* (Var) (< s. dim. *pârâuţ* < *pârâu* + suf. *-uţ*); ***Rămnuţa*** (Glb) (< top. *Ramna* + suf. *-uţa*); ***Văruţu*** (Var), *Pădurea* ***Văruţu*** (Var) (< top. *Var* + suf. *-uţ*).
  Derivate *augmentative* sunt destul de puţine în perimetrul localităţilor anchetate.
- Sufixul ***-an*****:** *Cotu* ***Gropanului*** (Bcv), ***Gropan*** (Bcv), ***Gropanu*** *Bucovenilor* (M), *La* ***Gropanu*** (Bcv) (< s. aug. *gropan* < *groapă* + suf. *-an*); ***Râpanu*** (M) (< s. *râpă* + suf. *-an*).
- Sufixul ***–oańe***: ***Ciuturoańea*** (Obr) (< s. reg. Ban. *ciuturoańe* < s. *ciutură* + suf. *oańe)*.
- Sufixul ***-oń***: ***Căsońu*** *lu Ghestă* (M) (< s. reg. Ban. *căsoń* < s. *casă* + suf. *-oń)*; *Coasta* ***Pietrońului*** (TRu), *La* ***Pietroańe*** (Zer), ***Pietrońu*** *Turcului* (TRu) (< s. aug. *pietroń* < s. *piatră* + suf. *-oń*).
- Sufixul ***-oc(-og***): ***Obârşóg*** (Băţ) (< s. *obârşoacă* < *obârşie* + *-oacă*, prin schimb de sufix: *-oc* (fem. *-oacă*) > *-og*; ***Şuieróc*** (Mal) (< s. *şuier* + suf. *-oc*).

În prezentarea originii sufixelor *-ac*, *-ec*, *-ic*, *-oc*, *-uc*, Finuţa Asan[12] aduce în discuţie faptul că în română, pe lângă seria sufixelor în *-c*, există şi o serie a sufixelor în *-g*: *-ag*, *-eg*, *-ig*, *-og*, *-ug*, acest paralelism fiind cunoscut şi în limbile slave. Sufixele româneşti din această ultimă serie au fost tratate în mod diferit de specialişti. Astfel, Alexandru Philippide (Philippide 1894, p. 149-150) îl separă pe *-ac* de *-ag* şi pe *-uc*, despre care crede că e latin (Philippide 1894, p. 63), de *-ug*, slav (Philippide 1894, p. 50). De asemenea, Ovid Densusianu este de părere că *-oc* şi *-uc* sunt sufixe diferite de *-og* şi *-ug*, primele, latineşti, ultimele slave (Densusianu 1901, p. 160) . Pentru mai multe detalii privind acest aspect, cf. Viorica Goicu, *Originea şi semnificaţiile sufixului regional -oc,* în *Lucrările celui de-al XII-lea simpozion naţional de dialectologie*, Baia Mare, Editura Universităţii de Nord, 2006, p. 305-315, reluat în idem, *Cercetări de onmastică istorică*, Timişoara, Ed. Artpress, 2008, p. 65-67.

Concluzii

Din punct de vedere structural sau tipologic se poate observa că toponimele noastre au la bază un apelativ pe care îl numesc fie direct, fie prin intermediul unui nume de persoană. Numărul foarte mare al apelativelor care, prin onimizare, au devenit antroponime, împiedică determinarea cu exactitate a unei baze antroponimice sau apelative. Cu precădere în toponimia

[10] Cf. articolul lui Emil Suciu. 1990. *Sufixul onomastic* ***-ui***, în SO, V, p. 57-82.
[11] Pentru informaţii asupra originii sufixului *-uţ*, precum şi a răspândirii lui pe teritoriul dacoromân, v. Eugenia Contaş, *Sufixul* ***-uţ(ă),*** în SMFC, IV, 143 şi urm. cf. şi Rodica Sufleţel-Moroianu, *ibidem,* p. 286-288, v. şi Şerban 2013-2014, p. 27-33.
[12] *Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, IV, Bucureşti,1972 p. 51.

minoră, toponimizarea antroponimelor reprezintă o modalitate importantă de formare a numelor de locuri. Doar printr-o cercetarea atentă în teren a numelor, precum şi a documentelor istorice vom putea stabili corect originea acestor toponime.

Existând sau nu un raport obiectiv imediat între conţinutul derivatelor şi forma în care este exprimat acest obiect, principala funcţie a acestor derivate rămâne aceea de *diferenţiere lingvistică*. În toponimie, mai mult decât în lexicul propriu-zis, cazul omonimiilor este des întâlnit, fapt ce i-a determinat pe localnici să folosească nu doar criteriul obiectiv în denominaţia unui loc, ci şi pe cel subiectiv, fără a ţine seama de elementul real. Sigur că principala valoare pe care o exprimă sufixele diminutivale/augmentative – aceea de „minor", respectiv – „major" nu a putut fi ignorată, în toponimie remarcându-se categoria diminutivelor/augmentativelor propriu-zise. Dacă într-o zonă restrânsă întâlnim ambele forme ale toponimului (toponimul primar şi forma diminutivală) raportul dintre ele ar trebui să fie cel exprimat de valoarea diminutivală/augmentativă a sufixului: localitatea indicată prin diminutiv/augmentativ ar trebui să fie mai mică/mare decât cealaltă.

Categoria derivatelor diminutivale şi augmentative ocupă un loc important în derivatele toponimice contribuind la o mai bună cunoaştere a etimologiei toponimice, dar şi pentru stabilirea cu mai multă exactitate a vechimii toponimelor primare de la care s-au format.

Bibliografie selectivă

Bolocan, Gh.; Şodolescu-Silvestru, Elena. 1995-1996. *Dicţionarul entopic al limbii române*, SCO, I, p. 67-101; SCO, II, p. 179-239.

Carabulea, Elena. 1975. *Câteva observaţii asupra diminutivării substantivale pe baza DLR*, în *Cercetări de lingvistică*, XXVI, nr. 4, p. 335-341.

DENSUSIANU, Ovid. 1901. *Histoire de la langue roumaine*, Paris, tome premier: *Les origines*.

FLOREA, Viorica. 1970. *Derivatele toponimelor în raport cu cele ale apelativelor în română,* în *Actele Congresului Internaţional de Filologie Romanică*, vol. II, Bucureşti, EA, p. 1137-1141.

FRĂȚILĂ, Vasile. 2002. *Studii de toponimie şi dialectologie*, Timişoara: Excelsior Art.

GOICU, Viorica. 2006. *Originea şi semnificaţiile sufixului regional -oc*, în *Lucrările celui de-al XII-lea simpozion naţional de dialectologie*, Baia Mare: Editura Universităţii de Nord p. 305-315.

GOICU, Viorica. 2002. *Derivarea cu sufixe neologice în româna contemporană*. Timișoara: Augusta.

GRAUR, Al. 1972. *Nume de locuri*. Bucureşti: EŞ.

IORDAN, Iorgu. 1963. *Toponimia românească*, Bucureşti: EA.

PĂTRUȚ, Ioan. 2005. *Studii de onomastică românească*, Cluj-Napoca: Clusium.

PHILIPPIDE, Alexandru. 1894. *Istoria limbii române*. Vol. I: *Principii de istoria limbii*, Iaşi.

PITIRICIU, Silvia. 2015. *Derivate cu bază toponimică*:
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari6/03%20-%20Pitiriciu.pdf.

SUCIU, Emil. 1990. *Sufixul onomastic* ***-ui***, în SO, V, p. 57-82.

SUFLEȚEL-MOROIANU, Rodica. 1990. *Aspecte ale derivării cu sufixe în toponimia bănăţeană*, în SO, V, p. 282- 304.

ŞERBAN, Gabriela. 2013-2014. *Sufixul diminutival -uţ/-uţă în limba română*, în AUT, LI-LII, p. 27-33.

TOMICI, Mile. 2006. *Onomastica sârbilor şi a croaţilor din România*, Bucureşti: EA.

Sigle pentru localităţile anchetate

Băuţar = (Băţ)	Obreja = (Obr)
Borlova = (Bor)	Ohaba = (O)
Bucova = (Bcv)	Oţelu Roşu = (OR)
Caransebeş = (Car)	Poiana Mărului = (PoiMr)
Cicleni = (Cic)	Preveciori = (Prev)
Cireşa = (Cir)	Rusca Montană = (RusM)
Ciuta = (Ciut)	Ruschiţa = (Rusţ)
Cornişoru = (Crn)	Turnu Ruieni = (TRu)
Dalci = (Dlc)	Valea Bistrei = (VB)
Glimboca = (Glb)	Vama Marga = (VMg)
Iaz = (Iaz)	Var = (Var)
Măgura = (Măg)	Voislova = (Vos)
Mal = (Mal)	Zăvoi = (Zăv)
Marga = (M)	Zerveşti = (Zer)
Măru = (Măr)	Zlagna = (Zg)

THE TRANSITION FROM COLONY-STATE TO COLONIZING STATE. THE CASE OF MEDIEVAL VENICE

George Marian Lăţcan
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: How can a state located between the most relevant European powers of his time, stepping even peripherally, lacking continental territory even being literally on the waters, it is able to alter his status quo and achieve the transition from colony to a colonizer State? It might think that we offer covert references to modern times and make references on the relationship between the British Empire and the United States of America. But we are not able to consider such important events of the contemporary society. Instead we will focus on a central event of the Medieval World. The relationship between the Byzantine Empire and the Venetian state. So, in our study we may present the lapidary receipt of a such interventions that transformed a colony into a colonizing element.

Keywords: Colonialism, Byzantium, Venice, Medieval, Crusade

Relaţiile dintre Imperiul Bizantin nu au fost lineare şi predictibile ci chiar surprinzătoare şi asupra acestui element ne vom şi referi. Nu însă într-o străduinţă asiduă şi lipsită de scop, ca cea atât de relevată de mass-media actuală de a nuanţa bombasticul din orice. Tendinţa demersului nostru este de a procura evidenţa ale unor aspecte inedite şi cu efecte politice şi sociale ce vor dăinui peste secole.

Vom expune succint cum a fost posibil ca dintr-o simplă localitate de coastă ai căror locuitori se ocupau cu pescuitul, aşa cum se întâmpla în prima jumătate a secolului al VI-lea, după mărturia lui ministrului regelui got Teodoric cel Mare, Falvio Aurelio Cassiodor,[1] să se ajungă ca Veneţia să intre în posesia a unei optimi din Imperiul Roman de Răsărit, după cucerirea latină a Constantinopolului din 1204.

În secolul al IX matricea bizantină era integrală. Urmare a tratatului de la Aquisgrana dintre împăratul Nichifor I (802-811) şi Carol cel Mare regiunea *Venetia et Histria* a rămas sub zona de influenţă bizantină.

Se cristalizare deja o formă de guvernământ croită după tiparele bizantine moaştele ce amplasase în fruntea lagunei un *dux* bizantin sau *doge* lagunar. Îmbrăcămintea ducală imita un *skaramangion* bizantin[2] şi era instalat după cutuma bazileilor din Constantinopol.

Dinastia Partecipazio sau Badoer a fost provindenţială pentru întreaga istorie a Veneţie prin cuprinderea unor elemente de referinţă ale ethosului său. Primul doge al acestei familii, Agnello Partecipazio (811-827), a transferat centrul politico administrativ al statului său spre Rivo-alto, Rialto, cea mai protejată insulă dintre lagunele nord-adriatice. Împăratul bizantin Leon al V-lea Armeanul (813-820) a trimis în lagune moaştele Sfântului Zaharia pentru care a fost construit un locaş monastic în apropierea noii reşedinţe ducale, finanţat de acelaşi bazileu.

[1] Thomas F. MADDEN, *Venice. A new History*, Viking Penguin, London, 2012, p. 5.
[2] Agostino PERTUSI, ,,Venezia e Bisanzio: 1000-1204'', în: *Dumbarton Oaks Paper*, 33, 1979, p. 15.

Unul din fii dogelui Agnello, Giustiniano a înregistrat apogeul translaţiei spirituale orientale spre Veneţia. Trimis de tatăl său în capitala bizantină a revenit în lagună cu titlul aulic de *hypathos* – consul[3] şi, într-o perioadă de doar trei ani, 827-829, a reuşit să asiste Imperiul Bizantin în încercarea de a elibera Marea Adriatică de pericolul sarazin. Astfel, împăratul răsăritean Mihail al II-lea (820-829) a lansat Veneţiei cererea de ajutor împotriva arabilor. Dogele Giustiniano a răspuns afirmativ şi a implicat consistent flota italiană. Războiul nu a fost încununat de succes dar Constantinopolul a apreciat devotamentul veneţienilor. Am insistat asupra acestei perioade pentru că interval domniei lui Giustiniano Partecipazio coincide cu cel al venirii în lagune a relicvelor Sf. Apostol Marcu. Translaţia acestor moaşte este învăluită de legendă. Nu se cunoaşte precis dacă împăratul Mihail al II-lea a răsplătit abnegaţia veneţiană prin cedarea acestor sfinte rămăşiţe pământeşti sau este veridic mitul conform căruia trupul Sf. Marcu a fost luat, prin vicleşug, din Alexandria Egiptului de doi negustori veneţieni. Dacă se admite ultima ipoteză realizăm existenţa unei alte mărturii ce atestă faptul că veneţieni erau capabili să ajungă cu ambarcaţiuni comerciale până în Levant, în de la începutul secolului al IX-lea. Oricum s-ar fi petrecut evenimentele, esenţială rămâne pecetea marciană cu care se va confunda ideologia politico-socială a Veneţiei. Simbolul leului înaripat, respectat în lagună înainte de domnia dogilor din familia Partecipazio, a intrat în fiinţa spirituală a cetăţii din Nordul Mării Adriatice. Dinastiei Partecipazio, ce şi-a derulat influenţa între anii 811-836, este deosebit de semnificativă pentru raporturile dintre Veneţia şi Imperiul Roman de Răsărit deoarece ,,exprimă reîntoarcerea ducatului Veneţiei în plinătatea supunerii orientale: aceştia sunt adevăraţii fondatori ai Veneţiei aşa cum o cunoaştem''.[4]

Un prim moment în care Veneţia s-a comportat autonom a avut loc în anul 840. În acel an dogele Pietro Tradonico (836-864) a reuşit să încheie un tratat cu imperiul carolingian, cunoscut în istoriografie cu titulatura de *Pacthum Lotharii*, după numele suveranului Imperiului Roman de Apus Lothair al II-lea (795-885). Elementul ce trebuie nuanţat se referă la faptul că în această circumstanţă Veneţia s-a comportat ca un stat suveran ce interacţiona diplomatic şi amical cu o forţă politică a momentului.

Relaţia dintre Veneţia şi Bizanţ, în Evul Mediu Târziu, a fost direcţionată de congruenţa intereselor strategice. Într-o Italie bizantină tot mai istovită, Veneţia a colaborat cu Imperiul Bizantin pentru alungarea din Marea Adriatică a arabilor, a piraţilor slavi şi a normanzilor. Dar intensitatea acţiunilor sale nu a vizat doar deservirea intereselor Bizanţului ci şi alimentarea celor proprii, aşa cum era şi normal.

Legăturile amiabile dintre Imperiul Bizantin şi Veneţia au fost pecetluite în timpul dogatului lui Pietro Orseolo I, în anul 992, când şi-a trimis, la Constantinopol, ambasadorii care ,,au obţinut privilegiul imunităţii, ca veneţienii să poată naviga liber şi să-i poată exercita negoţul în toate locurile din Imperiu''.[5] Împăratul Vasile al II-lea a acceptat cererea supuşilor săi, *douloi*, de a micşora taxele de tranzitare a porturilor din Constantinopol. Inedită este jurisdicţia preferenţială pe care o dobândeau veneţienii ce ajungeau în Constantinopol. Aceasta era asumată de un oficial, de cel mai înalt rang, *logothet tou dromou*, ce era singurul însărcinat cu verificarea corăbiilor veneţiene. Loghotet-ul nu aveau voie să reţină navele mai mult de trei zile şi era cel ce media eventualele neînţelegeri dintre italieni. Deşi actul avea aspectul unui

[3] G. L. F. TAFEL, G. M. THOMAS (eds.), *Urkunden zur alteren Handels und Staatsgeschichte derRepublik* Venedig, Wien, 1856, p. 2.
[4] Antonio CARILE, ,,La Romania dalla Venetiarum Provincia alla Signoria di Venezia'', în: *Porphyra*, Anul V, Nr. XI, 2008, p. 31.
[5] Şerban MARIN, ,,Caroldo's byzantine emperors before the fourth Crusade'', în: *Porphyra*, Anno VIII, Numero 16, Iuglio, 2011 , …'', p. 60.

tratat bilateral, pentru că şi veneţienii trebuiau să-şi pună flota în serviciul intereselor bizantine din Italia, nu se poate nega aspectul unui tratament favorizant faţă de Veneţia.

De la protejarea apelor Adriatice până la a transforma această mare într-un veritabil Golf veneţian va fi doar un pas. Dar unul ferm. Un element esenţial al dezvoltării intereselor maritime a Veneţiei s-a petrecut în timpul guvernării dogelui Pietro Orseolo al II-lea (991-1008). Sătul de pretenţiile ungarilor şi croaţilor ce aşteptau tributul ce devenise cutumiar pentru tranzitarea coastelor din Dalmaţia. Momentul oportuna s-a petrecut în anul 998 atunci când tronul vacant al Croaţiei era disputat de doi din fii fostului suveran. Diferendul celor doi a provocat dezordine pe teritoriile de coastă ale Dalmaţiei, determinând iritarea veneţienilor, care au preluat iniţiativa, cu avizul Constantinopolului, a căror supremaţie era recunoscută, aşa cum mărturiseşte Andrea Dandolo în cronica sa.[6] Episodul din jurul anului 1000 a intrat în aura legendară a Veneţiei prin anvergura sa, amploarea campaniei veneţiene fiind extraordinară. Succesul acestei campanii a determinat ca marina comercială a Veneţiei să tranziteze nestingherit în apele Adriaticii şi să se manifeste ca stăpânitoare a ei. Aşa cum dorea împăratul Justinian să transforme Marea Mediterană într-un *lac roman* a reuşit dogele din familia Orseolo să prefacă Marea Adriatică într-un *golf veneţian*.

Acalmia ce se instaurase în Marea Adriatică nu a fost de lungă durată şi tulburarea a fost provocată de o nouă putere ce intrase cu vigoare în scena politică a Europei medievale. Aceasta populaţie de sorginte nordică, prin atacurile lor succesive asupra Imperiului Roman de Răsărit, vor constitui elementul intrigant pentru realizarea unei axe prioritare Veneţia-Constantinopol. Timp de secol, de la începutul domniei lui Alexios I Comnenul, în 1081, până la pierderea sceptrului bizantin de către ultimul membru al Dinastiei Comnene, Andronic I, în 1185, desfăşurarea evenimentelor va fi spectaculoasă căci între două atacuri temeinice ale sicilienilor asupra graniţelor apusene ale *Romaniei* se vor intercala şi primele două Cruciade. Deznodământul surprinzător al evenimentelor va conduce spre inversarea raportului de forţe dintre cele Bizanţ şi Veneţia şi iminenţa memorabilului momentul al anului 1204.

În răstimpul acestui secol, 1081-1185, se va petrece un scenariu predictibil: de câte ori normanzi vor hărţui Imperiul Bizantin, acesta se va adresa Veneţiei pentru protecţia militară şi susţinere maritimă. Asistenţa veneţiană nu se va lăsa aşteptată dar va veni la pachet cu pretenţii asupra unor privilegii comerciale.

Cel mai evident exemplu rezidă în timpul primului război normando-bizantin dintre anii 1081-1084. Circumstanţele erau extrem de delicate pentru imperiul oriental. Alexios I Comnenul, abia ajuns la frâiele administrative ale Constantinopolului, trebuia să facă faţă ameninţărilor externe venite din parte de răsărit, dinspre musulmani, din partea de nord, dinspre pecenegi şi bulgari şi din cea de apus, dinspre normanzi. Practic Imperiul, în zorii domniei lui Alexios I, se redusese la hotarele Megapolisului său, Constantinopolul. Nici interior nu avea un confort din cauza situaţiei financiare catastrofale în care se afla imperiul şi a dezorganizării administrative şi militare a acestuia. Astfel, în faţa pericolului normand, Alexios este nevoit să ceară ajutor extern. Dintru început s-a adresat Imperiului German şi Papei dar răspunsurile acestora s-au lăsat aşteptate. Prompt au răspuns conducătorii Veneţiei. Nici nu credem că era nevoie de multă persuasiune căci conducătorul normand, Robert Guiscard, prin acţiunea sa ameninţa direct interesele negustoreşti ale Veneţiei. Dacă acesta ar fi ocupat ambele coaste ale Mării Adriatice ar fi blocat accesul navelor italiene spre Răsărit. Oricum, cerinţele veneţienilor au fost foarte numeroase. Nu s-au menţinut relatări explicite ale ambasadelor realizate între

[6] G. L. F. TAFEL, G. M. THOMAS (eds.)., *Urkunden zur alteren*…, p. 40.

Constantinopol şi Veneţia în acea perioadă dar suntem surprinşi de rezultatul lor concretizat printr-o *bulă de aur* sau *crisobul*. Aceasta cuprindea titluri imperiale demnitarilor veneţieni, proprietăţi imobiliare în zona Cornului de Aur din Constantinopol şi anularea oricărei taxe de tranzit din majoritatea posesiunilor bizantine, cu excepţia celor de pe coasta Mării Negre. Clădirile dobândite prin acest document au constituit nucleu unui veritabil cartier veneţian în capitala bizantină ce va fi creionat în vremea nepotului lui Alexios I, Manuel I Comnenul (1143-1180). Nu înţelegem cum a fost posibil ca Alexios I Comnenul să fie atât de generos. Desigur circumstanţele au acţionat în favoarea veneţienilor dar presupunem că multe din beneficiile dobândite au fost, cel puţin induse de ideile ambasadorilor veneţieni. Ca în cazul tratatului din anul 992 există semne evidente ale unui tratat bilateral, ce a prevăzut un schimb de ambasade, aşa cum mărturiseşte şi Ana Comnena[7] dar ajutorul veneţian din perioada războiului cu normanzii nu a contat atât de mult pentru a justifica beneficiilor dobândite. Pe de altă parte, Alexios I a fost mai generos decât de obicei crezând că o cetate mică, chiar provincială, este aptă să ajungă şi să influenţeze decisiv activitatea comercială în toate zonele în care bazileul le-a deschis uşa. Pe de altă parte, nici veneţienii nu ar fi avut ce să exporte dacă nu ar fi fost cineva ce să importe. Deci Veneţia era în consonanţă direct cu lumea în care trăia. Pare că s-a adaptat atât de bine acestei lumi încât a reuşit să anticipeze cerinţe contemporane.

De prerogativele dobândite din crisobulul din anul 1082, Veneţia a reuşit să beneficieze într-o manieră de invidiat. În scurt timp, Veneţia a cuprins pieţele mediteraneene şi a punctat obiectivele comerciale pe care şi le propuse. Traiectoria ascendentă a comerţului veneţian a fost influenţată pozitiv de un alt element esenţial al lumii medievale, Cruciadele. La început, cetatea nord-adriatică s-a implicat timid în demersul cruciat. Dar a realizat relevanţa Cruciadelor văzând imixtiunea statelor maritime concurente, Pisa şi Genova. Pentru aceasta a pregătit o flotă puternică, formată din aproximativ două sute de ambarcaţiuni, şi a plecat spre Răsărit. Până în Ierusalim marina veneţiană plecată doar spre toamna anului 1099 s-a oprit la Rodos, pentru a se ciocni armat cu o parte a flotei pisane ce se întorcea din Levant, şi în Asia Mică pentru a sustrage moaştele Sfântului Nicolae, sau mai bine zis un fragment al lor căci pe acolo trecuseră şi normanzii în urmă cu aproximativ 12 ani. Ajunşi la Locurile Sfinte, veneţienii au susţinut latinii în cucerirea a două cetăţi, Haifa şi Jaffa. În schimbul au primit în fiecare din aceste cetăţi o biserică, o brutărie şi proprietăţi imobiliare, printr-un celebru tratat *Pactum Warmundi*, de la numele Patriarhului genovez Warmundus.[8]

Alexios I Comnenul nu a fost de acord cu intervenţia veneţiană din Răsărit dar Întâia Cruciadă nu a lezat ireparabil conexiunile Veneţiei cu Imperiul Bizantin. Împăratul, deşi nu era mulţumit, a fost suficient de realist să prevadă necesitatea forţei maritime a veneţienilor pentru Imperiul său, demonstrând mai mult tact faţă de derapajele succesorilor săi, Ioan al II-lea (1118-1143) şi Manuel I Comnenul.[9]

Ioan al II-lea Comnenul a subestimat forţa navală a Veneţiei. La începutul domniei sale a refuzat reînnoirea privilegiilor emise de tatăl său. Nu era o opţiune acceptabilă pentru italieni. Sub pretextul unei intervenţii în sprijinul Regatului Latin de Ierusalim, între anii 1123-1125 au lansat un atac direct asupra insulelor greceşti. Marina veneţiană a demonstrat slăbiciunile forţelor armate bizantine şi recunoscându-se înfrânt Ioan al II-lea a reînnoit privilegiile

[7] Ana COMNENA, *Alexiada*, vol. I, (trad. de Mariana Marinescu şi comentarii de Nicolae-Şerban Tanaşoca), Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
[8] Ralph Johannes LILIE, *Handel und Politik zwischen dem byzantinischen Reich und den italienischen Kommunen Venedig, Pisa und Genua in der Epoche der Komnenen und der Angeloi 1084-1204*, Amsterdam, 1984, p. 341.
[9] Giorgio RAVEGNANI, *Bisanzio e Venezia*, Il Mulino, Bologna, 2006, p. 77.

veneţiene printr-un alt crisobul semnat la Constantinopol în 1126. Noua bulă de aur a încurajat negustorii veneţieni.[10] Deschiderea porturilor din Creta şi Cipru au avântat spiritul mercantil al veneţienilor spre Levant şi au încurajat negustorii din insulele italiene să investească mai masiv, depăşind pragul de 1000 de *hyperperi* din anul 1130 încolo sau să-şi creeze centre de activităţi negustoreşti în diferite oraşe bizantine, de obicei în jurul unor aşezăminte mănăstireşti ca în Adrianopole, Smyrna, Sparta, Teba sau Durazo.[11]

Deşi conflictul veneto-bizantin a atins gradul unui veritabil război, relaţiile dintre cele două puteri au decurs într-o manieră paşnică. Dar următorul bazileu, Manuel I nu era satisfăcut de superioritatea comercială pe care o dobândiseră veneţienii chiar faţă de cei bizantini, care încă trebuiau să achite taxe statului bizantin, spre deosebire de italieni. Reprimarea pe care a premeditat-o împăratul Manuel s-a petrecut în forţă. Pe 12 aprilie 1171 au fost arestaţi toţi veneţienii din imperiu şi li s-au confiscat averile. Episodul din Constantinopol este unul inedit nu doar pentru relaţiile dintre Veneţia şi Bizanţ ci şi pentru istoria Evului Mediu. Probabil Manuel I a dorit să-şi demonstreze forţa şi, până la urmă, preeminenţa în faţa reprezentanţilor unei lumi prea dinamice pentru imobilismul grecesc. Trecerea de la statutul de instrumente necesare implementării programului extern al împăraţilor Comneni la cel de entităţi individuale înzestrate cu autonomie şi iniţiativă proprie, răscolea masiv ideologia bizantină.

Răzbunarea veneţienilor s-a petrecut la fel de agresiv mai târziu, în anul 1204, cu ocazia Cruciadei a Patra. Atunci, Veneţia a avut un rol de primordial în reorientarea obiectivelor cruciate spre Constantinopol şi în fondarea unui imperiu latin aici.

Mărcile originii bizantine a Veneţiei s-au menţinut până astăzi sub forma unei amprente ce s-a materializat printr-un număr impresionant de biserici, element specific Orientului ortodox, sfinţi de coloratură bizantină, cinstirea sfintelor moaşte şi iconografia grecească ca să amintim acum doar elementele religioase.

Concluzionând, traiectoria Veneţiei de la statutul de provincie protejată de Imperiul Bizantin, în secolul al IX-lea, până la cel de colonizatoare a întregii Mări Mediterane, la începutul secolului al XIII-lea, prin cucerirea Constantinopolului, a fost interesantă şi impredictibilă.

Pe de altă parte, dacă un asemenea traseu a fost posibil în Evul Mediu Târziu este clar că se poate întâmpla astăzi. Poate este doar simpla evoluţie a firii şi a istoriei, însăşi.: ca unele state de dimensiuni restrânse ca importanţă să devină, preţ de câte ani, centrul întregii lumii

Bibliografie:

ANGOLD, Michael, *The Byzantine Empire, 1025-1204. A political history*, Longman House, Essex, England, 1984

BORSARI, Silvio, *Venezia e Bisanzio nel XII secolo. I rapporti economici*, Deputazione Editrice, Venezia, 1988.

CARILE, Antonio Rocco, ,,La Romania dalla Venetiarum Provincia alla Signoria di Venezia'', în Porphyra, Anul V, Nr. XI, 2008, pp. 18-45.

COMNENA, Ana, *Alexiada*, vol. I, (trad. de Mariana Marinescu şi comentarii de Nicolae-Şerban Tanaşoca), Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

[10] Silvio BORSARI, *Venezia e Bisanzio nel XII secolo. I rapporti economici*, Deputazione Editrice, Venezia, 1988, p. 105.
[11] Michael ANGOLD, *The Byzantine Empire, 1025-1204. A political history*, Longman House, Essex, England, 1984, p. 197.

LILIE, Ralph-Johannes, *Handel und Politik zwischen dem byzantinischen Reich und den italienischen Kommunen Venedig, Pisa und Genua in der Epoche der Komnenen und der Angeloi 1084-1204*, Amsterdam, 1984.

MADDEN, Thomas F., *Venice. A new History*, Viking Penguin, London, 2012.

MARIN, Şerban, ,,Caroldo's byzantine emperors before the fourth Crusade'', în: *Porphyra*, Anno VIII, Numero 16, Iuglio, 2011, pp. 51-74.

PERTUSI, Agostino, ,,Venezia e Bisanzio: 1000-1204'', în: *Dumbarton Oaks Paper*, 33, 1979, pp. 1-22.

RAVEGNANI, Giorgio, *Bisanzio e Venezia*, Il Mulino, Bologna, 2006.

TAFEL, G. L. F., THOMAS, G. M. (eds.), *Urkunden zur alteren Handels und Staatsgeschichte derRepublik* Venedig, Wien, 1856.

LYRICAL TEMPOS IN THE WORKS OF OCTAVIAN PALER

Judit Mária SZILÁGYI
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The volume "Poems" by Octavian Paler illustrates a wide range of topics, however, the most relevant of which being that of time, presented in different ways: time as fountain, time as waterfall, time as river. According to the author's confessions, in his case,ontological space is actually identical with a mythological time. His personal Romania is not a place but rather an interval of time during which he performs a range of activities, all of which summed up in a biography, in an autobiographical pact, nevertheless it is a pact that is inexistent without a historical or moral pact.

Keywords: Poems, the issue of time, Octavian Paler, ontological space, infinity

Într-un interviu televizat, unde Octavian Paler poartă o discuție cu Emil Hurezeanu mărturisește că pentru el România nu e un loc, ci e un timp, „România mea nu e loc, ci timp, e viața mea, destinul meu, copilăria mea, îndoielile mele, toate acestea fac parte din România mea"[1]. Atfel pentru Octavian Paler spațiul matrice, ontologic, timpul social și psihologic se suprapun ceea ce rezultă o temporalitate conștientă, chiar dacă acesta are caracter puternic subiectiv și se apropie de spațiul axiologic.

În elaborarea acestui studiu am avut în vedere teoriile despre timp, opera lui Octavian Paler și elementele biografice asumate de autor pe parcursul vieții, iar efectele acestora asupra crezului ontologic și gnoseologic asupra operei de artă. Opera lui Octavian Paler este vastă, nu se rezumă doar la câteva specii, însumând mai multe, și îmbinând acestea într-un mod cât se poate de armonios. Poezia, eseul, eseul-confesiv, romanul-eseu, epistola, jurnalul și jurnalul-eseu sunt speciile în perimetrul cărora se naște opera paleriană.

Informațiile amintite mai sus sunt încorporate în acest studiu printr-o grilă de lectură tematică, unde culoarul discursiv urmărește volumul de versuri *Poeme*.

Din perspectiva tematică, în volumul *Poeme,* se configurează, una dintre temele centrale și anume timpul. Pornind de la studiul lui Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, de la conceptul temporalității desemnat de acest filosof: sensul existenței este temporalitatea[2]. Prin acest concept Heidegger desemnează statutul omului în această existență de a avea conștiința timpului, metoda lui constând în găsirea unei explicații originale a timpului, ca orizont al înțelegerii ființei pornind de la temporalitate, ca mod de a fi, al Dasein-ului care înțelege Ființa.[3].

Temporalitatea este substanța poeziei prin teoriile lui André Jacob despre timp și limbaj, limbajul implică temporalitatea. Trăirea lirică duce la interiorizare, astfel trăirea timpului, temporalitatea capătă accente lăuntrice ajungând la imaginea interioară, la timpul interior. Noțiunea timpului este percepută și de Octavian Paler în mod subiectiv, absolut subiectiv,

[1] https://www.youtube.com/watch?v=oiDgltCTf9s accesat în data de 23. 01. 2016.
[2] *Cf.* Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 128-131.
[3] *Cf. Idem*, pp. 130-133.

deoarece timpul poate fi o măsură exterioară. În această percepție exterioară și reprezentarea interioară constă treptele unui mimesis. Astfel clipa poetică este succesiunea acelor clipe care alcătuiesc timpul, convertindu-se în durata generatoare de poezie la întâlnirea dintre cotidian, ca orizont al efemerului și metafizic, ca orizont al spiritualului.

Hegel consideră arta o fixare în formă a conținutului trecătoare clipei: „Cea mai fugitivă dispoziție sufletească a clipei, strigătul de veselie al inimii [...] pe scurt întreaga reacții de față de cele mai variate obiecte este fixată aici și eternizată datorită faptului că este exprimată."[4] Tema timpului la Octavian Paler apare în diferite ipostaze, aceste ipostaze sunt în relație cu universul înconjurător ilustrat în poemele din volumul *Poeme*, unde nu trebuie neglijat relațiile complexe pe care eul liric le stabilește cu sine însuși și cu mediul înconjurător.

Conform lui Lucian Blaga se disting trei tipuri de orizonturi temporale posibile ale inconștientului: „timpul-havuz", „timpul-cascadă" și „timpul-fluviu"[5]. Toate aceste noțiuni cu care se operează în filosofia culturii ilustrează prelungirea sensurilor de bază cu sensurile noi, care la urma urmei ne duc la compararea valorilor temporalității, în poezia lui Paler.

În volumul *Poeme* timpul apare în cele trei ipostaze emise de Blaga, de exemplu în primul poem, metafora timpului apare prin „norile de vânt"[6] care este și un element al nemărginirii, dar și un element al repetabilității. Astfel poemul se încadrează în noțiunea „timpului-havuz". Tot același tip de timp apare și în poemul *Lecție inutilă de logică*, unde ascensiunea este evidentă din toate punctele de vedere, dar nici timpului nu i se poate acorda un statut mai neprivilegiat, astfel temporalitatea este una circulară, ascensională: „plecăm, și sosim undeva./ Plecăm pentro o clipă/ pentru un ceas, pentru o viață, [...] sosim undeva, totdeauna sosim undeva."[7]

Problematica timpului sacru, ireversibil, timp de tip epifanic în care eternul apare prin lumea mitică și efemerul în lumea sublunară, în care timpul este egal cu el însuși nu poate fi schimbată și nici încheiată, nu poate fi accesibilă decât omului în măsura în care i se revelează este prezentă în poemul *Poetul,* unde prin elemetele mitologice se subminează temporalitatea, mai bine spus atemporalitatea prin apariția raportului dintre eul poetic și mit. Astfel poetul, ca profet al speranței, trebuie să cânte, potrivit unui artist, care își asumă statutul, prin apariție conștientizării primei forma de cunoaștere poetică, prin artă. Poezia, opera de artă este cea care „a stat cu grecii sub zidurile Troiei/ și cea care a coborât cu Dante în Infern?"[8]. Elementul mitic prezent prin prezența „timpului-cascadă", al misterului apare în poemul *Venus din Milo*. „Înaintea cuvintelor"[9]sugerează acel timp „illo tempore", mitic fabulos când noțiunea timpului nu era măsurată, poate, acest nelimitat, acest nemărginit care se regăsește în noi înșine tinde către o identificare cu timpul istoric, mitic, fragmentar, dar cel mai important aspect nu este acesta, ci asumarea acestui fapt.

Același timp mitic apare și în poemul *Focul* prin povestea primilor oameni care au descoperit focul, și în poemul *Moartea cuvintelor* prin „clepsidra" care eternizează astfel, făcând trimitere și spre lumea mitică, dar și spre cea cosmică, nu este prezent „timpul fluviu". Prin apariția clepsidrei, care se golește din poemul *Cei care am fost la Troia,* timpul devine insuficient, devalorizat poate, dar totuși această imagine este echilibrată cu elemente mitologice, aceeași interdependență și echilibrare se poate urmări prin sintagmele „tinerețea"-„bătrân",

[4] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II., traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1996, p. 514.
[5] *Cf.* Lucian Blaga, *Orizont și stil*, îngrijitor de ediție și postfață Eugeniu Nistor, Editura Ardealul, Tg-Mureș , 2015, pp.85-112.
[6] Octavian Paler, *Poeme*, Editura Semne, București, 2008, p. 5.
[7] *Ibidem*, p. 22.
[8] *Ibidem*, p. 29.
[9] *Idem.*

„noi”-„zei”. Această idee a echilibrării, a complementarității apare în poemul *Poveste simplă,* unde se află „mileniile” și „clipa” și „sfinxul” capătă mască de piatră sugerând timpul sacru și efemeritatea pietrei, care datorită acestei dualități imagistice este eternă și efemeră în același timp. Eternă prin statuie, sfinxul și efemeră printr-o mască fabricată, chiar dacă masca e din piatră, dar noutatea lui sporește veșnicia.

Prezentul dintre cele trei axe temporale prezentul este cel care ține doar, o fracțiune de secundă, dar la el raportează trecutul și viitorul, la prezent, care are menirea de a permanentiza.

În poemul *Nopțile* această permanentizare este direct afirmată de „totdeauna”. Acest cuvânt este utilizat în exces în poem, poetul vrând să sugereze temporalitatea universală a dezmărginiri. Întoarcerea, la prima noapte a lumii eternizează sentimentul iubirii, chiar dacă pentru iubirea lui întotdeauna, trebuie să lupte și câteodată aceasta părea deja un război cu morile de vânt, totuși a reușit să aducă la lumină dragostea „și totuși dacă va muri vreodată dragostea noastră,/ va muri nu din pricina nopții”[10]. „Îmbrățișați de ghilotină”, „ca în prima noapte a lumii”, „înțelepții lui Rembrandt” înfățișează timpul cosmic în care a avut loc/ s-a manifestat această iubire, astfel sentimentul este eternizat și universalizat, doar prin iubire se poate ajunge la etern.

Dezmărginirea este elementul firesc al poeziei *Digul*, chiar dacă titlul îl încadrează în poezia mărginirii, prin corespondența atemporal-aspațial, prin apariția conștiinței și prelungirea eului în cunoaștere, iar prin adverbul de timp apare prezentul permanentizat al „timpului-fluviu”, iar Universul este dominat de cunoaștere. O altă formă a cunoașterii este momentul în care totul devine firesc, de la sine înțeles, când orice se poate ierta, chiar și fantomele pot fi convinse „să ne lase în pace,/ să ne ducem departe de rănile lor/ și cât mai discret,/ să nu deranjăm cu tristețile noastre pe nimeni”[11]. Acest stadiu al existenței apare atunci când te poți abandona de temporalitate, de spațialitate și te contopești cu timpul cosmic și ajungi la cunoașterea supremă prin care totul devine firesc. Aceasta este tot o formă a permanentizării.

Autenticitatea și simplitatea discursului liric palerian apare în poezia, *Avem timp* prin versul, „Avem timp pentru toate”[12]. Acest vers refren al textului poetic permanentizează statutul omului, existența lui, prin acapararea bogățiilor interioare, „totul”, să fim în devenire pe tot parcursul vieții între limitele impuse de viață, nașterea-moartea, dar el consideră că aceste limite se pot lărgi prin vis, hypnoză, prin care eul inconștient poate ajunge la orice nivel al realizărilor. Aceste bariere sunt trecute prin „cursă continuă”: „Mai departe de moarte, mai departe de viață/ mai departe de dragoste, mai departe de mine,/ mai departe de noi,/ mai departe de cei care-am fost,/ de cei care-am fi putut deveni./ Și cursa continuă”[13].

Poemul „Avem timp” ilustrează acel crez a lui Octavian Paler, că singurul lucru în care mai crede, și în care merită crezut este dragostea, „ Avem timp pentru toate./ Nu e timp doar pentru puțină tandrețe./ Când să facem și asta murim.”[14] Aceste versuri demonstrează crezul lui Octavian Paler, care este mărturisit de însuși autorul într-un interviu realizat în care susține că el nu mai crede în nimic, întrebat dacă în iubire mai crede răspunsul este afirmativ. Astfel poetul fiind exterminat de lumea înconjurătoare, totuși mai crede în iubire. Iluziile pierdute de-a lungul vieții îl marchează, momentul în care mărturisește că România lui este unul iluzoriu, care nu are de-a face cu cea reală, doearece în cea reală el nu se poate împlini, a avut gânduri mărețe în

[10] *Ibidem*, p. 8.
[11] *Ibidem*, p. 16.
[12] *Ibidem*, p. 36.
[13] *Ibidem*, p. 37.
[14] *Ibidem*, p. 36

1989 decembrie, dar acestea s-au sfărâmat, iar lumea aceasta în care există este unul absent de prezența zeilor, ceea ce aduce degradarea tuturor valorilor, o lume în care obsesiile lui identitare nu l-au ajutat, eventual doar l-au ocrotit de decădere, au făurit din el un moralist, în mâna căruia arta literară este o critică la adresa vieții, o critică a politicianismului românesc, a lumii devalorizate și demistificate unde artistul trebuie să acționeze, trebuie să creeze, dar arta lui se exprimă în măsura în care se reprezintă artistul pe sine ca om și nu numai ca artist[15]. Elementele biografice prezente în majoritatea scrierilor lui Octavian Paler sunt de fapt o reprezentare a lui ca om, nu ca scriitor, aceste elemente așa cum exprimă criticul Eugen Simion, sunt un pact istoric care în esență e un pact moral. Iar pactul moral devine o confesiune, o meditație despre viață, înțeleasă ca o confruntare despre responsabilitatea celui care, scriind despre sine, este obligat să propună un model de viață[16].

Modelul de viață propus este unul existențial și cultural, iar autorul confesându-se în i-a drept pretext propria biografie ca să explice acest model. Aceste elemente biografice fiind exemple, dar din acestea „Se înțelege [...] că Octavian Paler refuză, în continuare, să-și povestească viața, vrea doar s-o analizeze în lumina fantasmelor sale”[17] iar portretul moral trece dincolo de un număr de concepte.

Aceste fantasme amintite de criticul Eugen Simion sunt prezente în ultimul poem al volumului *Poeme*, intitulat *Cândva,* unde nucii sunt acele fantasme, care ilustrează cele trei dimensiuni temporale, trecut, prezent și viitor, incercând să ilustreze nucii reali din grădina casei părintești și nucii-fantomă, care parcă îl cheamă în lumea de dincolo, imaginea care ni se deschide poate fi interpretată ca pictura lui Caspar David Friedrich, *Mănăstirea din pădurea de stejari*[18], unde ruinele mănăstirii sugerează destrămarea dar stejarii, ca nucii din poezia lui Octavian Paler au rol de profeți, ca în mitologia greacă, unde nucul este legat de darul profeției.[19]

După Umberto Eco, opera de artă este un mesaj ambiguu, polisemic[20], iar interpretarea acestuia trebuie raportată la timp. Pornind de la aceste premise și raportându-ne la o analiză hermeneutică asupra poeziei lui Octavian Paler, ni se înfățisează o coloratură deosebită în interpretarea poeziilor, deoarece dimensiunile temporale trecut-prezent-viitor capătă o multitudine de valențe.

În primul rând interpretarea se desfășoară în timp, astfel receptarea operei de către lector din perspectivă temporală proprie acestuia, prin agentul neutru al distanței în timp dintre momentul creării operei și momentul interpretării de către cititor poate constitui un timp benefic care ajută lectorul să devină co-creatorul operei de artă. Iar această ipostază îi oferă temporalității o categorie esențială a teoriei interpretării și a paradigmei ce concepe identitatea operei.

În al doilea rând se poate urmării temporalitatea cuvântului poetic în poezia lui Octavian Paler, deoarece simboluri din volumul de debut, *Umbra cuvintelor* apar într-o altă ipostază, evolutivă se poate spune, în volumul *Poeme*.

---

[15] *Cf.* Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2007, pp. 288-289.
[16] *Cf.* Eugen Simion, *Genurile biograficului*, volumul II., carte apărută cu sprijinul Agenției Naționale pentru Cercetare Științifică, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, pp. 35-36.
[17] *Ibidem,* p. 37.
[18] Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, traducere din limba italiană Oana Sălișteanu, Editura Rao, București, 2012, pp. 286-287.
[19] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, volumul II, traducerea a fost făcută după ediția din 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”, Editura Artemis, București, 1993. p. 352.
[20] *Cf.* Umberto Eco, *Opera deschisă,* Editura Paralela 45, Colecția Studii Literare, Pitești, 2006. pp.2-3.

În concluzie putem afirma că problematica timpului apare în diferite ipostaze, iar pentru Octavian Paler ca și pentru Aristotel, „Timpul este, într-un fel, peste tot [...] acolo unde este numărare, iar numărarea este o activitate a sufletului, ceea ce înseamnă că timpul este în suflet”[21].

Bibliografie:

Bibliografia operei:

Paler, Octavian, *Viața ca o coridă*, Editura Polirom, Iași, 2009.
Paler, Octavian, *Scrisori imaginare,* Editura Polirom, Iași, 2010.
Paler, Octavian, *Poeme*, Editura Semne, , București, 2008.
Paler, Octavian, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2012.

Bibliografie critică:

Blaga, Lucian, *Orizont și stil*, îngrijitor de ediție și postfață Eugeniu Nistor, Editura Ardealul, Tg-Mureș, 2015.

Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2007.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționarul de simboluri*, volumul II, traducerea a fost făcută după ediția din 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”, Editura Artemis, București, 1993.

Cioabă, Cătălin, *Timp și temporalitate*, Comentariu la conferința „Conceptul de timp” de Martin Heidegger, Editura Humanitas, București, 2000.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei -de la mitocritică la mitanaliză-*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, București, 1997.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului - introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Eco, Umberto, *Istoria frumuseții*, traducere din limba italiană Oana Sălișteanu, Editura Rao, București, 2012.

Eco, Umberto, *Opera deschisă,* Editura Paralela 45, Colecția Studii Literare, Pitești, 2006.

Heidegger, Martin, *Ființă și Timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2003.

Hegel, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, vol. II., traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1996.

Hölderlin Friedrich, *Imnuri și ode*, în românește de Stefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1977.

Ortega y Gasset, Jose, *Studii despre iubire*, Traducere de Sorin Mărculescu, editura Humanitas, București, 1991.

Moraru, Cornel, *Lucian Blaga (monografie),* Editura Aula, Brașov, 2004.

Marcel, Gabriel, *Omul problematic*, Editura Biblioteca Apostrof, col. Filosofie contemporană, Cluj, 1998.

[21] Cătălin Cioabă, *Timp și temporalitate*, Comentariu la conferința „Conceptul de timp” de Martin Heidegger, Editura Humanitas, București, 2000, p. 59.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, volumul II., carte apărută cu sprijinul Agenției Naționale pentru Cercetare Științifică, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008.

Siteografie:
https://www.youtube.com/watch?v=oiDgltCTf9s_accesat în data de 23. 01. 2016.

A MARXIST FEMINIST PERSPECTIVE ON KATE CHOPIN'S *THE AWAKENING**[1]

Maria-Viorica Arnăutu, POSDRU/159/1.5/S/133652 PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In feminist terms, Marx's philosophical conception of human labor can be read as the fundamental act of self-consciousness. According to Marx, the alienation of the laborer from the product of his work leads to psychical and material impoverishment under capitalist conditions. This philosophical view on bodily labor can be applied to the exploitation of female sexuality and the performance of domestic work depicted in The Awakening in order to employ a socialist critical perspective within the analysis of the feminist issues addressed in the novel.[2]

Keywords: feminist, socialist, Marx, philosophical view, labor.

1.1. The Marxian Thesis: A View on the Human Body in Terms of Its Productive Labor

In *The German Ideology* (1846), Marx and Engels focus on bodily labor as the site of human self-consciousness. The physical body also appears as a site of human self-consciousness in Chopin's *The Awakening* as the focus is always on Edna's arms, hands and legs rather than eyes, head or speech. This portrayal of the character is also consistent with the focus that Marx and Engels place upon 'making' (producing) rather than 'thinking' or 'seeing' (perceiving). Moreover, *The Awakening* can also be read through the late nineteenth-century general fear that industrialism could transform nature (including the human body) into 'artifices' of commodity capitalism.[3] The product of the laborer's work becomes a 'commodity' that is shared with others by the laborer.[4]

1.2. An Analysis of the Alienation of Edna's Body and Labor Depicted as The Physical Exhaustion and Psychological Torment of the Industrial Worker

Within the Marxian thesis, the human body is presented only in terms of its productive labor. Therefore, an analogy between the physical exhaustion of the laborer (the exploitation of the body and the shortening of the worker's lifespan) and the psychological torment of Edna Pontellier can be easily identified. Furthermore, Marx and Engels were not only concerned with physical exhaustion. They believed that overwork can also lead to psychical despair and resignation between the futility of a type of labor that produces results which never fully return to the laborer. This sense of futility was explained by Marx and Engels as the alienation of labor made possible by the well developed practices of the industrial capitalist speculator who

[1]*This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.
[2] Cf. Rowe, J. C.,'The Economics of the Body in Kate Chopin's *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*, Edited by Harold Bloom, Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011, p. 57
[3] Cf. *ibid.*, pp. 57-8
[4] *ibid.*, p. 71

reduces the significance of the worker's labor and physical body. The next (possible) phase identified by Marxians is called 'late capitalism' and it completely dispenses with the human body as a meaningful agent and as a productive subjectivity.[5]

Edna's exhaustion is evident in her despair regarding the lack of value and integrity of her labor within the family.[6] In a particular scene, her husband accuses her of not being a dutiful mother:[7]

It was eleven o'clock that night when Mr. Pontellier returned from Klein's hotel. He was in an excellent humor, in high spirits, and very talkative. His entrance awoke his wife, who was in bed and fast asleep when he came in. He talked to her while he undressed, telling her anecdotes and bits of news and gossip that he had gathered during the day. From his trousers pockets he took a fistful of crumpled bank notes and a good deal of silver coin, which he piled on the bureau indiscriminately with keys, knife, handkerchief, and whatever else happened to be in his pockets. She was overcome with sleep, and answered him with little half utterances. He thought it very discouraging that his wife, who was the sole object of his existence, evinced so little interest in things which concerned him, and valued so little his conversation. Mr. Pontellier had forgotten the bonbons and peanuts for the boys. Notwithstanding he loved them very much, and went into the adjoining room where they slept to take a look at them and make sure that they were resting comfortably. The result of his investigation was far from satisfactory. He turned and shifted the youngsters about in bed. One of them began to kick and talk about a basket full of crabs. Mr. Pontellier returned to his wife with the information that Raoul had a high fever and needed looking after.

Then he lit a cigar and went and sat near the open door to smoke it. Mrs. Pontellier was quite sure Raoul had no fever. He had gone to bed perfectly well, she said, and nothing had ailed him all day. Mr. Pontellier was too well acquainted with fever symptoms to be mistaken. He assured her the child was consuming at that moment in the next room. He reproached his wife with her inattention, her habitual neglect of the children. If it was not a mother's place to look after children, whose on earth was it? He himself had his hands full with his brokerage business. He could not be in two places at once.

In another scene, Edna is bothered by her husband's comments on her neglectful attitude towards her household duties. However, this time, she refuses to become upset on account of his comments. She no longer reacts the way she used to react whenever her husband commented on the (poor) quality of her domestic work in reproachful manner:[8]

"Mercy!" exclaimed Edna, who had been fuming. "Why are you taking the thing so seriously and making such a fuss over it?" "I'm not making any fuss over it. But it's just such seeming trifles that we've got to take seriously; such things count." The fish was scorched. Mr. Pontellier would not touch it. Edna said she did not mind a little scorched taste.

She was somewhat familiar with such scenes. They had often made her very unhappy. On a few previous occasions she had been completely deprived of any desire to finish her dinner.

Sometimes she had gone into the kitchen to administer a tardy rebuke to the cook. Once she went to her room and studied the cookbook during an entire evening, finally writing out a

[5] Cf. *ibid*., pp. 60-1
[6] Cf. *ibid*., p. 61
[7] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, pp. 12-3
[8] Rowe, *op. cit*., pp. 78-80

menu for the week, which left her harassed with a feeling that, after all, she had accomplished no good that was worth the name. But that evening Edna finished her dinner alone, with forced deliberation. Her face was flushed and her eyes flamed with some inward fire that lighted them. After finishing her dinner she went to her room, having instructed the boy to tell any other callers that she was indisposed.

They jeered and sounded mournful notes without promise, devoid even of hope. She turned back into the room and began to walk to and fro down its whole length, without stopping, without resting. She carried in her hands a thin handkerchief, which she tore into ribbons, rolled into a ball, and flung from her. Once she stopped, and taking off her wedding ring, flung it upon the carpet.

Edna's despair resembles the frustration of the industrial worker. Similarly, the new speculative economy is represented by Léonce, Robert and Alcée. Edna desires a material selfhood, but the men in her life only allow her to have roles and personas ('wife', 'mother' and 'lover'). The exhaustion and ultimate death/extinction of the body in the 'late capitalist' phase is reflected in Edna's final swim which symbolizes the extinction of the body as its own labor: the body becomes the labor. However, according to another (Sandra M. Gilbert's) reading of the suicide act, Edna actually rejects the roles provided for her by the system ('wife', 'mother' and 'lover') and rebels against the speculative economy that seeks to exploit her body. But, in terms of Marxian labor philosophy, Edna's life and death can only be read as the result of exhaustion leading to alienation of her labor and physical body as well as to the impossibility of ever achieving 'self-ownership'. In *Capital*, Marx and Engels focus on the practical consequences of the laborer's exhaustion in order to demonstrate the inefficiency of capitalism which fails to provide the worker with resources for basic needs that renew the ability to produce. Poor working conditions and inadequate nourishment for the human body performing a required task point to the 'theft' performed by the capitalist speculator whose surplus value is taken directly from the resources that should instead be offered to the body of the worker in order to ensure its capacity of functioning in a normal and healthy way.[9]

In her attempt at becoming independent of the men in her life by being (herself) the owner of her physical labor and body, Edna realizes that she can only own and experiences her body as an act (through activity, production and motion). 'The body experiences itself as such only by means of an activity, a making that may be as simple as the motions of the body' during swimming. 'For the body to experience itself as such, it must feel itself making some thing in the particular process of making which allows the body to recognize itself in and through *other*.' Therefore, Edna 'must understand her body as an activity rather than some thing, natural or social' – hence, the powerful sense of self that Edna experiences when swimming or achieving something productive in material terms.[10]

1.3. The Female Body and Sexuality as Property and Labor

Another aspect (in the novel) that can be analyzed by employing concepts of Marxian bodily labor philosophy is the depiction of women's bodies (and women in general) as property belonging to the representatives of patriarchal culture: men.

[9] Cf. Rowe, J. C.,'The Economics of the Body in Kate Chopin's *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*, Edited by Harold Bloom, Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011, pp. 59-61
[10] *ibid*., pp. 56-7

What troubles Edna is that her body no longer belongs to her and she can find 'no utterly transcendental experience of herself as a body.'[11] There is always someone else that possesses her body, which is also the case with Madame Ratignolle. Edna's body is exchangeable for something else or becomes something else as she is (interchangeably) a wife (to Léonce), a mother or a lover (to Robert). Her body has entered an economy in which it can be changed and, apart from the few private moments in which she can have her body to herself (when swimming or admiring her own arms), Edna's body is possessed by her husband or lovers (Alcée and Robert who, eventually, refuses to accept her body being transferred from Léonce to himself).[12] At the beginning of the novel, Edna is even described as a valuable piece of property belonging to her husband:[13]

The gulf looked far away, melting hazily into the blue of the horizon. The sunshade continued to approach slowly. Beneath its pink-lined shelter were his wife, Mrs. Pontellier, and young Robert Lebrun. When they reached the cottage, the two seated themselves with some appearance of fatigue upon the upper step of the porch, facing each other, each leaning against a supporting post. "What folly! to bathe at such an hour in such heat!" exclaimed Mr. Pontellier. He himself had taken a plunge at daylight. That was why the morning seemed long to him. "You are burnt beyond recognition," he added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage.

Both the scene in which Léonce sees Edna as a piece of valuable property and the one in which Alcée lures her into having physical contact with him highlight the fact that *The Awakening* is 'a look at the sites of bodily violation and wounding' and shows that social and human intercourse have, ultimately, failed.[14] This is particularly evident in the scene in which Alcée and Edna reenact the duel that he supposedly fought in Paris at the age of only nineteen:[15]

With ingenuous frankness he spoke of what a wicked, ill-disciplined boy he had been, and impulsively drew up his cuff to exhibit upon his wrist the scar from a saber cut which he had received in a duel outside of Paris when he was nineteen. She touched his hand as she scanned the red cicatrice on the inside of his white wrist. A quick impulse that was somewhat spasmodic impelled her fingers to close in a sort of clutch upon his hand. He felt the pressure of her pointed nails in the flesh of his palm. She arose hastily and walked toward the mantel.

At the end of the nineteenth century, women in the U.S.A. experienced the same type of fatigue as the industrial laborer. This sense of exhaustion also has a psychical effect of frustrated erotic and economic energies. Moreover, according to Engels, sexual production follows the same laws as industrial production under capitalism. In his view, the alienation of the mother and children to the patriarch's theft of surplus value is evident in the servitude of mother and children to patriarchal domestic laws (including public laws against divorce and inheritance). Edna herself becomes aware of the way a woman's social productivity is perceived and quantified by men and she is horrified by the 'torture' experienced by Adèle during her childbirth. She is also bothered by the misguided advice (to remember the children) that she receives immediately after witnessing the disturbing scene. Therefore, children are portrayed as living signs of the productivity of women's bodies. However, the labor product (the child) belongs to a patriarchal legal system that governs the social/economic market as well as the

[11] *ibid*., p. 56
[12] Cf. *ibid.*, pp. 54-6
[13] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 8
[14] Cf. Rowe, *op. cit.*, p. 73
[15] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 113

home. As a result of this evident exploitation of women's labor, Edna experiences ambivalence regarding her own children.[16] She feels as if they are the antagonists who seek to overpower her and enslave her soul for the rest of her days:[17]

The children appeared before her like antagonists who had overcome her; who had overpowered and sought to drag her into the soul's slavery for the rest of her days.

1.4. Woman as Property

Since, throughout the novel, the bodies of women and female sexuality are depicted and perceived as property belonging to the male representatives of patriarchal culture, it is only natural that woman herself should be portrayed as a piece of property. In the property system indirectly presented in *The Awakening*, Edna exists only as a sign of value.[18] Léonce's ownership of Edna (and her body in particular) is well established from the beginning of the novel:[19]

The gulf looked far away, melting hazily into the blue of the horizon. The sunshade continued to approach slowly. Beneath its pink-lined shelter were his wife, Mrs. Pontellier, and young Robert Lebrun. […] "You are burnt beyond recognition," he added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage.

Moreover, even Edna considers herself an item of property and wishes to own herself:[20]

Conditions would some way adjust themselves, she felt; but whatever came, she had resolved never again to belong to another than herself.

While discussing the rights of women and what should rightfully belong to her as an individual, Edna asserts that her property is her own body.[21] Furthermore, at one point in the novel, Edna even makes a visual evaluation of her property/body:[22]

She stretched her strong limbs that ached a little. She ran her fingers through her loosened hair for a while. She looked at her round arms as she held them straight up and rubbed them one after the other, observing closely, as if it were something she saw for the first time, the fine, firm quality and texture of her flesh. She clasped her hands easily above her head, and it was thus she fell asleep.

Edna does not only assess her own body in these terms, but also evaluates the body of Adèle as a sign of male ownership.[23] She sees the hands and entire body of Mrs. Ratignolle as a display of physical charm especially when the housewife is engaged in domestic labors:[24]

She was growing a little stout, but it did not seem to detract an iota from the grace of every step, pose, gesture. One would not have wanted her white neck a mite less full or her beautiful arms more slender. Never were hands more exquisite than hers, and it was a joy to look at them when she threaded her needle or adjusted her gold thimble to her taper middle finger as she sewed away on the little night-drawers or fashioned a bodice or a bib.

---

[16] Cf. Rowe, *op. cit*., pp. 63, 68
[17] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 171
[18] Cf. Stange, M., 'Exchange Value and the Female Self in *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*, Edited by Harold Bloom, Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011, p. 122
[19] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 8
[20] *ibid*., p. 118
[21] Cf. Stange, M., 'Exchange Value and the Female Self in *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*, Edited by Harold Bloom, Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011, p. 124
[22] Chopin, *op. cit*., p. 57
[23] Cf. Stange, *op. cit*., p. 125
[24] Chopin, *op. cit*., p. 16

The femininity of these instruments of labor is suggestive of Adèle's value as a laboring wife and mother owned by the family that she serves through her domestic work.[25]

1.4.1. 'Possessive Individualism' and Female Self-Speculation

According to feminist Elizabeth Cady Stanton, women should claim their right to 'possessive individualism' which refers to what belongs to the individual exclusively and cannot be shared with another. Throughout *The Awakening*, Chopin suggests that a woman can claim her right to 'possessive individualism' by owning something in particular: herself. By owning herself, a woman also owns her sexual exchange value.[26] In the novel, Edna believes that she can own her 'self' only if she withholds herself as a mother: for Edna 'the self exists in the presumption of the right to withhold oneself as a mother.'[27] Moreover, as a feminist advocate of self-ownership, Edna also realizes that voluntary motherhood means withholding herself sexually (from her husband) and not only emotionally (from her children). After her first successful swim, Edna experiences a moment of self-support and, due to the solitude of the near-death experience, the female protagonist starts confronting her husband and decides to withhold herself sexually in her relationship with him.[28] In her confrontations with Léonce, Edna insists that she has a self and that she possesses that self along with the freedom to withhold herself and give herself according to her own will:[29]

I am no longer one of Mr. Pontellier's possessions to dispose of or not. I give myself where I choose.

Edna gains the right to choose whom to withhold herself from (Léonce) and whom to offer herself to (Robert) as opposed to Adèle who never withholds and, subsequently, can never choose to give/offer either. She, ultimately, has no will of her own because she has no freedom of choice. However, her giving is not completely involuntary either. Her role as 'mother-woman' produced through deliberate public staging is a consciously and intentionally developed identity. Moreover, there is indication of the fact that she actually practices self-ownership and voluntary motherhood by withholding sex from her husband in order to space her pregnancies at two-year intervals. It is highly unlikely that the spacing results from chance.[30] She intentionally plans her pregnancies in order to preserve her 'condition' which provides her with a sense of identity:[31]

About every two years she had a baby. At that time she had three babies, and was beginning to think of a fourth one. She was always talking about her "condition." Her "condition" was in no way apparent, and no one would have known a thing about it but for her persistence in making it the subject of conversation.

Furthermore, the planning of pregnancies also suggests that Mrs. Ratignolle produces children for herself and not for her husband or public approval. For her, 'motherhood' has become a 'role' that she consciously and willingly produces and parades in order to be admired and appreciated. Nevertheless, motherhood has a built-in selflessness on account of the fact that it a social role by means of which women are effaced as individuals. In the novel, there are two 'poles' of motherhood embodied by Adèle (the 'mother-woman') and Edna who, although has

[25] Cf. Stange, *op. cit.*, p. 125
[26] Cf. *ibid.*, p. 127
[27] Stange, *loc. cit*.
[28] Cf. *ibid.*, p. 128
[29] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 161
[30] Cf. Stange, *op. cit.*, p. 128
[31] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 17

given birth, refuses to be a 'mother-woman'. She feels as if her motherhood is arbitrary, imposed and unwilled.[32] To her, it is a responsibility that she refuses to take on:[33]

She was fond of her children in an uneven, impulsive way. She would sometimes gather them passionately to her heart; she would sometimes forget them.

Edna's refusal to giver herself as a mother offers her the possibility of controlling and owning her own life through passivity (resistance, denial, refusal).[34]

1.4.2. The Sexual and Reproductive Exchange Value of Edna and Adèle

In the Creole community, there is no private sphere and, therefore, Adèle's sexual and reproductive value is located in the sphere of public exchange.[35] Edna is inspired (by the example provided by her friend – Adèle) to turn 'her sexual exchange value in an economy of public circulation'. 'The reserved, private, domestic self of Adèle reveals itself to Edna as the valuable product of circulation,'[36] which motivates Edna to explore her own possessiveness. As a result, Edna displays her domestic private attributes (sexuality, modesty and reproduction) as social value and withholds herself from her husband in order to give herself to Robert.[37] 'The forms of value in which Edna exchanges herself as the duties and functions of the woman and wife are: female sexual service, motherhood and the performance of wifely domestic amenities.'[38] Edna gives up her domestic duties as the lady of the house by moving out of the family home [and] into a private domestic space and by withholding sex from Léonce. She announces it at the dinner party (that she gives in honor of her departure from the marital home) and she launches her sexual exchange value into wider circulation.[39] From that moment/evening forward, Edna starts circulating (in the public market) as the owner of her sexual exchange value, stating – at one point – that she can offer herself to whoever she chooses because she only belongs to herself:[40]

I am no longer one of Mr. Pontellier's possessions to dispose of or not. I give myself where I choose.

Although (after the self-liberation marked by the dinner party event) Edna is the one in control of her sexual exchange value, the representatives of the main two modes of the market in sex value are: Arobin (the gambler and womanizer who represents adulterous and extramarital relationships/affairs) and Monsieur Ratignolle who represents the bond of Creole marriage. Moreover, even though Edna is apparently becoming independent of the speculators who control the sex value market (men), at the dinner party (and up to that point in the novel), she is portrayed as a gift offered by her father to Léonce who makes her into a form of wealth by marking her as value.[41] At the dinner party, Edna resembles a bride and she is described as 'the daughter whom he [her father] invented'. The concept of 'bride' itself is a man-made invention meant for the staging of ownership in the consumption of a wedding:[42]

[32] Cf. Stange, *op. cit.*, pp. 129-30
[33] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 30
[34] Cf. Stange, *op. cit.*, p. 130
[35] Cf. *ibid.*, p. 130
[36] Stange, *loc. cit.*
[37] Cf. *ibid.*, p. 130
[38] *ibid.*, p. 132
[39] Cf. *ibid.*, p. 132
[40] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 161
[41] Cf. Stange, *op. cit.*, p. 133
[42] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 129

I may as well admit that this is my birthday, and that I am twenty-nine. In good time I expect you to drink my health. Meanwhile, I shall ask you to begin with this cocktail, composed— would you say 'composed?'" with an appeal to Miss Mayblunt—" composed by my father in honor of Sister Janet's wedding." Before each guest stood a tiny glass that looked and sparkled like a garnet gem. "Then, all things considered," spoke Arobin, "it might not be amiss to start out by drinking the Colonel's health in the cocktail which he composed, on the birthday of the most charming of women— the daughter whom he invented."

At the dinner party, Edna also says that she is celebrating her birthday ('I may as well admit that this is my birthday').[43] She gains a sense of self by achieving self-ownership.

1.5. Self-Ownership and Voluntary Motherhood

According to Charlotte Perkins Gilman, in the civilized world, the woman/mother becomes a sexual commodity by means of her self-sacrificing love for the children and the husband. Feminists evoke the sacrificial figure of the mother to highlight the limited sexual independence of women. They argue that a woman's autonomous selfhood is relinquished through the self-giving role as a 'mother'.[44]

All in all, within feminist vocabulary, 'voluntary motherhood' refers to the fact that women's service as mothers entitles them to self-ownership. They can either refuse or willingly accept motherhood or sexual relations with their husbands. Therefore, 'voluntary motherhood' is a type of 'self-ownership' concerned only with birth control and no other kind of freedom available to women. In *The Awakening*, Edna borrows not only the rhetoric of 'voluntary motherhood', but also that of 'self-ownership' with all the possible rights and freedoms that it entails.[45] She does so especially when she vows that she will never again belong to another than herself:[46]

Conditions would some way adjust themselves, she felt; but whatever came, she had resolved never again to belong to another than herself.

In the second half of the nineteenth century, 'self-ownership' does not only refer to a wife's right to refuse to refuse marital sex, although this seemed to be the key to female autonomy. The concept was first popularized by Lucinda Chandler in the 1840's and promoted by feminists who followed her and took up the practice of self-ownership. The term refers to a set of rights by means of which a woman can gain control over her own person and can, subsequently, become independent of the will and desires of her spouse.[47]

Edna's social role as Léonce's wife has converted her into marital property, which is why she attempts to discover a self that she might possess. However, Edna is quite limited in her aspiration to self-ownership.[48] She 'claims title to a self that exists only in relation to her status as the property of others.'[49] As a result of the fact that she perceives selfhood in such limited terms, she ends up claiming the most extreme right to self-ownership: withholding from motherhood by withholding from life. Self-ownership includes ownership of sexual value and Edna decides that the only way she can become the owner of her sexual value is by completely

[43] Chopin, *loc. cit.*
[44] Cf. Stange, M., 'Exchange Value and the Female Self in *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*, Edited by Harold Bloom, Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011, p. 121
[45] Cf. *ibid.*, pp. 121-2
[46] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 118
[47] Cf. Stange, *op. cit.*, p. 123
[48] Cf. *ibid.*, pp. 121-2
[49] *ibid.*, p. 122

freeing herself from all other possible owners through the act of suicide. Therefore, by the end of the novel, Edna becomes aware of the fact that self-sovereignty is the existential right of women and life itself is not more precious than this right which allows a woman to be an individual. According to Elizabeth Cady Stanton, self-sovereignty denotes sexual self-determination and mothers or potential mothers can have a special type of self-sovereignty which consists of withholding from motherhood. It is precisely this type of self-sovereignty that Edna seeks to achieve, realizing that it is the most fulfilling kind of self-ownership to which women are entitled by birth.[50]

1.6. The Body as Self

Edna's awakening takes place when the female protagonist experiences a self-discovery achieved by means of the assessment of her own body and sexuality:[51]

She stretched her strong limbs that ached a little. She ran her fingers through her loosened hair for a while. She looked at her round arms as she held them straight up and rubbed them one after the other, observing closely, as if it were something she saw for the first time, the fine, firm quality and texture of her flesh. She clasped her hands easily above her head, and it was thus she fell asleep.

In this particular scene, Edna analyzes the texture, form and complexity of her own body and gains a sense of self through discovering her body. Therefore, the essential self is associated with Edna's physical body and it is discovered through the immersion of the body into the ocean.[52]

All in all, Edna's problem is also that of Chopin herself. Edna struggles with how to make the body 'other' without losing it, whereas Chopin also did not know how to make her novel 'other' without losing it. In Kate Chopin's case, the satisfaction and sacrifice of producing a literary creation could not compensate for the lack of circulation of the novel within the market. *The Awakening* was not a source of enthusiasm among editors and the authoress was not allowed to explain the message that she wanted to convey by means of the novel. Nevertheless, nowadays, the message is well received by readers from different parts of the world, even though it was particularly relevant at the time when the novel was written. Chopin attempted to convince her late nineteenth-century readers to envision a new history and economy in which the New Woman (and the New Man) might share in the coordinated labor of social production.[53]

Bibliography:

Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Short Stories*. New York: Bantam Classics. Kindle Edition, 2006;

[50] Cf. *ibid*., p. 135
[51] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 57
[52] Cf. Rowe, J. C.,'The Economics of the Body in Kate Chopin's *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*, Edited by Harold Bloom, Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011, p. 53
[53] Cf. *ibid*., pp. 70-2

Rowe, John Carlos. 'The Economics of the Body in Kate Chopin's *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*. Edited by H. Bloom. Landisville: Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011;

Stange, Margit. 'Exchange Value and the Female Self in *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*. Edited by H. Bloom. Landisville: Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011.

CONTRIBUTIONS TO THE THEOLOGICAL PROFILE OF TIMOTEI CIPARIU

Simona Oarga (Pintea)
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Timotei Cipariu is a encyclopedic personality of the Romanian culture with recognized contributions in many areas/fields of science. However, he has not been completely researched/studied and his work has not been entirely published so far. Thus in recent decades, Timotei Cipariu as a writer is a revelation of the Romanian literature. The same is true/goes for his contributions in the field of theology.

The present study aims at sketching a portrait of the theologian Timotei Cipariu, through a reflection of his writings/works and achievements in this field of knowledge. Finally, a better knowledge of his theological profile could mean a modest contribution to turning to good account the studies on this "encyclopedic personality" of Blaj.

Keywords: Şcoala Ardeleană (the Transylvanian School), theologian, biblical theology, the Bible, relatinization.

Timotei Cipariu a fost un vrednic şi harnic slujitor, nu doar al neamului românesc, al limbii şi istoriei acestuia, ci şi al Bisericii sale Română Unită cu Roma, Greco-Catolică. Mai mult, faptul de a fi mădular al ei şi de a o sluji, a fost pentru „omul deplin al Blajului"[1] o mare onoare pe care nu a ezitat să o mărturisească public: „A fi de o confesiune cu toată viţa latină şi cu cea mai mare parte a naţiunilor celor mai civilizate [...], îmi ţin [...] de onoare"[2].

Modurile în care Cipariu a exercitat această slujire sunt multe şi felurite. A fost preot[3], asesor consistorial, canonic mitropolitan şi prepozit[4], candidat, după moartea mitropolitului Alexandru Şterca Şuluţiu, la scaunul de mitropolit al Bisericii Române Unită cu Roma, Greco-Catolică, de care a fost la o distanţă de numai zece voturi[5], profesor şi director al gimnaziului[6], profesor de filosofie, de dogmatică şi apoi de studiu biblic la Seminarul Teologic din Blaj, restaurator şi prefect al Tipografiei Seminarului Diecezan vreme de trei decenii (1833-1863)[7]. Timotei Cipariu s-a achitat întotdeauna cu cinste de însărcinările primite. Deşi acestea l-au solicitat mult, a reuşit mereu să se impună, depăşind dificultăţile şi imprimând progres sectoarelor, fie ele strict ecleziastice, didactice sau administrative, în care a activat, ceea ce subliniază încă o dată că ne aflăm „în faţa acelui titan care, ca tânăr, a fost de o bătrâneţe uimitoare, iar, ca bătrân de peste 80 de ani, s-a remarcat prin entuziasmul de adolescent al celei mai curate şi mai mari activităţi cărturăreşti"[8].

---

[1] Ion Buzaşi, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005, p. 13.
[2] Apud, Augustin Bunea, *Amintirea lui Cipariu*, în „Unirea. Foaie bisericească-politică", Număr festiv, anul XV, Blaj, 24 iunie 1905, p. 203.
[3] Timotei Cipariu a fost hirotonit *preot celibatar* de către Episcopul Ioan Bob în anul 1827, vezi Ioan Raţiu, *Timotei Cipariu. Viaţa şi activitatea lui*, Blaj, Tipografia Seminarului Arhidiecezan, 1905, p. 12.
[4] *Ibidem*, pp. 16-19.
[5] *Ibidem*, pp. 11-17.
[6] *Ibidem*, pp. 19-23.
[7] *Ibidem*, pp. 12-13.
[8] Paul I. Papadopol, *Timotei Cipariu (1805-1887)*, în „Universul literar", anul XLVI, nrr. 1-2, 1 ianuarie 1930, p. 2.

Calitatea sa de om de ştiinţă rămâne totuşi cea care îi aduce cele mai mari realizări în folosul Bisericii, întrucât „ştiinţa este una dintre cele mai frumoase şi nobile podoabe ale omului. Cu cât este mai întinsă, mai adâncă, mai adevărată, mai feliurită şi mai folositoare popoarelor, cu atât apropie ea mai mult pe om de Dumnezeu, în care atotştiinţa este nedespărţită de fiinţa lui. De aceea Dumnezeu prin gura profetului său Malahia, a cerut de la preoţii săi, chemaţi a duce pe oameni la desăvârşirea, ce ne face asemenea lui Dumnezeu şi ne împreună cu el, ca pururea să fie înzestraţi cu ştiinţă”[9].

Tocmai împărtăşirea ştiinţei acumulate, în cazul de faţă teologică, trebuie să-i aducă lui Timotei Cipariu acea cinste despre care îi vorbea Apostolul Pavel ucenicului său Timotei: „Preoţii cei ce-şi ţin bine deregătoria, de îndoită cinste să se învrednicească, mai ales cei care se ostenesc în cuvânt şi învăţătură” (*1Tim*. 5, 17), însă realizările sale în acest domeniu, deşi nu sunt în totalitate trecute cu vederea, totuşi rămân încă nedeplin valorificate. Contribuţiile la biografia lui Timotei Cipariu, începute cu prima abordare monografică ce poartă semnătura istoricului literar Ioan Raţiu[10], continuate apoi cu numărul omagial al ziarul *Unirea*[11] dedicat în întregime lui Timotei Cipariu şi completate de autori precum Ilie Dăianu[12], Nicolae Comşa[13], Alexandru Lupeanu Melin[14] sau Ştefan Manciulea[15], numai amintesc activitatea teologică a lui Cipariu fără să dezvolte sau să aprofundeze acest aspect. Apoi, vreme de aproape o jumătate de veac, în perioada totalitaristă, nici nu s-a mai putut cuteza la o asemenea abordare. Abia după '89 avem de a face cu astfel de iniţiative. Mai întâi profesorul şi istoricul literar Ion Buzaşi pune în circulaţie o antologie de *Poezii şi scrieri religioase*[16] ale lui Cipariu readucând în actualitate figura teologului. Apoi, Anton Goţia în lucrarea *Continuitate şi modernizare de la P. Pavel Aron la T. Cipariu – Studiu lingvistic şi istorico-liturgic*[17], sugerează amprenta lui Timotei Cipariu asupra *Liturghierului* de la 1870. Acestora li se adăugă contribuţiile lui Ioan Chindriş şi ale Niculinei Iacob care, în conferinţe şi studii de specialitate[18], au problematizat şi analizat *Biblia* în versiunea cipariană rămasă până în prezent în manuscris. Aceluiaşi subiect i se acordă

[9] Augustin Bunea, *Amintirea lui Cipariu*, p. 200.
[10] Vezi Raţiu, Ioan, *Timotei Cipariu. Viaţa şi activitatea lui*, Blaj, Tipografia Seminarului Arhidiecezan, 1905.
[11] Vezi „Unirea. Foaie bisericească-politică”, Număr festiv, anul XV, Blaj, 24 iunie 1905.
[12] Ilie Dăianu, *Timotei Cipariu la a 50 aniversare de la moartea lui 3 septembrie 1887*, Bucureşti, „Bucovina” I. E. Teodoruţiu, 1937.
[13] Nicolae Comşa, *Dascălii Blajului. Seria lor cronologică cu date bio-bibliografice*, Blaj, Tipografia Seminarului, 1940, pp. 62-63.
[14] Lui Lupeanu Melin i se datorează apariţia primului fragment din memorialistica cipariană. Acesta transcrie şi publică *Jurnalul* din 1836 sub numele de *Călătorie în Muntenia*: Timotei Cipariu, *Călătorie în Muntenia*, în „Prietenii istoriei literare”, vol. I, Bucureşti, 1931.
[15] Ştefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină”, Blaj, anul XX, nrr. 5-6, nrr. 7-9, nrr. 10-12, 1940, Tipografia Seminarului; Idem, *Timotei Cipariu şi Astra*, Blaj, Tipografia Seminarului, 1943. Lucrarea a fost reeditată sub acelaşi titlu în ediţie îngrijită şi prefaţată de Ion Buzaşi la Editura Astra, Despărţământul “Timotei Cipariu”, Blaj, 2001; Idem, *Activitatea politică a lui Timotei Cipariu*, Blaj, Tipografia Seminarului, 1944. Aceste ultime trei titluri au fost reeditate cu prilejul bicentenarului naşterii lui Timotei Cipariu într-un volum intitulat *Timotei Cipariu. Contribuţii monografice*, Centrul Cultural “Jaques Maritain”, Blaj, 2005; Idem, *Timotei Cipariu, gazetar*, în „Gazeta Transilvaniei”, nr. 14, 1942.
[16] Timotei Cipariu, *Poezii şi scrieri religioase*. Antologie şi prefaţă de Ion Buzaşi, Târgu-Lăpuş, Editura Galaxia Gutenberg, 2008.
[17] Anton Goţia, *Continuitate şi modernizare de la P. Pavel Aron la T. Cipariu – Studiu lingvistic şi istorico-liturgic*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2006.
[18] Titluri precum *Tradiţie şi inovaţie latinistă în «Biblia lui Timotei Cipariu»*; *Cinci versiuni româneşti al Sfintei Scripturi în Blajul greco-catolic. Filiaţie şi originalitate*; *Şcoala latinistă şi traducerea Bibliei în limba română* sau *Bibliile blăjene din secolul al XVIII-lea, modelatoare ale culturii şi limbii române premoderne* răsfirate în diferite reviste au fost adunate, alături de altele, împreună în volumul Ioan Chindriş, Niculina Iacob, *Secvenţe iluministe*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2013 sub titlul *Biblistice*.

un spaţiu important şi în lucrarea lui Remus Mircea Birtz: *Consideraţii asupra unor traduceri biblice româneşti din sec. XIX-XX*[19].

Prin urmare, profilul teologului Cipariu este un şantier deschis. De aceea, vom încerca în studiul nostru să fructificăm rezultatele cercetărilor pe acest subiect prin aducerea în discuţie a lucrărilor teologice la care a contribuit sau pe care le-a scris enciclopedul blăjean.

Între acestea, un loc aparte este ocupat de editarea *Orologhionului* sau *Ceaslovului* în anul 1835[20]. Este prima carte de cult din istoria limbii române, tipărită cu litere latine. Nu este mai puţin adevărat că acest demers al lui Cipariu este anticipat cu aproximativ o jumătate de secol de către un alt exponent ilustru al *Şcolii Ardelene*, călugărul Samuil Clain care, în anul 1779 publica la Viena cea dintâi carte de rugăciuni din cultura românească scrisă cu caractere latine[21] sub titlul: *Carte de roagaciuni pentru evlavia homului chreştin*[22]. Prin *Carte de rugăciuni*, Samuil Micu stimula gustul şi deprinderea elementelor minimale ale unei limbi române, în calitatea ei de fiică a limbii latine, cât şi accesul mai larg la rugăciune. Familiarizarea cu elementele limbii trebuia să conducă în mod firesc la o lărgire considerabilă a ariei, redusă uneori numai la preot şi dascăl, a celor care folosesc cartea pentru rugăciuni. Pe aceeaşi linie se înscrie şi *Acatistul* publicat la Sibiu în anul 1801.

Posibil inspirat de Micu, cu care se aseamănă în multe aspecte, Cipariu împinge lucrurile mai în profunzime atunci când introduce *Orologhionul* cu litere latine în practica Bisericii Unite. Fiind o carte „care cuprinde urmarea orelor şi câte sunt de lipsă spre săvârşirea laudelor de toate zilele”[23] folosită în mod deosebit de preoţi, dar şi de studenţii în teologie, pe lângă calitatea de instrument folositor pentru rugăciune, *Orologhionul* devine şi o cale prielnică de reaşezare a limbii române pe făgaşul ei natural în care s-a născut, dar care la un moment dat, în cursul istoriei s-a pierdut prin introducerea alfabetului chirilic[24]. Or, pe lângă celelalte străduinţe ale sale în plan lingvistic şi filologic, Timotei Cipariu a intuit oportunitatea oferită de graiul bisericesc şi de cei care-l propovăduiau în atingerea scopului său cu privire la limba română. Străduniile sale nu au rămas nerăsplătite. Ediţia a V-cea a *Orologhionului* are la început următoarea dedicaţie: „Amintirii lui Timotei Cipariu celui care înainte cu una sută ani la a. d.

---

[19] P. Dr. Mircea Remus Birtz, *Consideraţii asupra unor traduceri biblice româneşti din sec. XIX-XX*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2013, pp. 8-16; 75-82.

[20] *Orologiulu celu mare* (Ciasoslovu) acum antaea ora intru acestu tipu dupa originalulu grecescu revediutu si datu afara, Blasiu, în Tipografia Romaneasca, 1835.

[21] Serafim Duicu, *Pe urmele lui Samuil Micu-Clain*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1986, p. 79.

[22] Samuil Micu, *Carte de roagaciuni pentru evlavia homului chreştin*, Viena, 1779. Născută în timpul frământărilor cercului vienez de intelectuali români privind emanciparea culturală şi religioasă a românilor transilvăneni, această lucrare conţine şi o expunere succintă a sistemului său ortografic şi etimologic, ceea ce arată, dincolo de aportul lingvistic, o nouă orientare. Probabil, Samuil Micu a fost inspirat în acest demers de *Bucoavne*, acele mici catehisme care deveneau de obicei un fel de *abecedare* atât în sensul deprinderii principalelor învăţături de credinţă, cât şi în cel al cititului sau scrisului. Un exemplu *Bucoavna de la Bălgrad* ca de altfel modelele ei slavone, încep într-un mod similar şi anume: prin redarea unor elemente legate de limbă cu toate că întreg conţinutul era religios, vezi Alin-Mihai Gherman, Eva Mârza, *Studiu filologic* la *Bucoavna de la Bălgrad 1699*. Ediţie critică tipărită cu binecuvântarea P.S. Emilian, Episcop al Alba Iuliei, Sibiu, 1989, pp. 73-84.

[23] *Orologhion care cuprinde urmarea orelor şi câte sunt de lipsă spre săvârşirea laudelor de toate zilele*. Ediţiunea a V-a, cu binecuvântarea Excelenţei Sale Înaltpreasfinţitului Domn Dr. Vasile Suciu Arhiepiscop şi Mitropolit de Alba-Iulia şi Făgăraş, Blaj, 1931, p. 1.

[24] Opinia lui Cipariu cu privire la acest aspect este limpede formulată în *Discursul asupra istoriei limbii române,* pronunţat în şedinţa publică a Societăţii Literare din Bucureşti, la 6-18 august 1867: “... introducerea limbii slavice, chiar şi în bisericile românului, atunci limba română ajunse la cea mai din urmă agonie. Domnilor! Iertaţi-mă ca să nu mă demit în descrierea acestor secoli, plini de întuneric şi de barbarie, de carii nici un român nu-şi poate aduce aminte fără greaţă şi înfiorare – greaţă pentru barbarie şi înfiorare pentru stricăciunea ce ne-a cauzat slavonismul în limba şi în cultura intelectuală”, în Timotei Cipariu, *Scientia Litterarium*. Ediţie, prefaţă, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu”, 2004, p. 304.

1835 a tipărit la Blaj pentru folosul Bisericii şi al neamului atunci întâia-oară cu litere străbune această carte”[25].

În aceeaşi sferă a cărţilor de cult, numele lui Timotei Cipariu pare să fie legat şi de ediţia din 1870 a *Liturghierului*[26], deşi acesta nu mai era prefect al Tipografiei Seminarului din 1863. Opinia este formulată de Anton Goţia în următorii termeni: „În anul 1970 se tipăreşte la Blaj cu caractere latine şi ortografie etimologică o nouă ediţie a Liturghierului [...] pe care o considerăm ca aparţinând «epocii cipariene»”[27]. Ediţia în discuţie, dincolo de faptul că înlocuieşte alfabetul chirilic cu cel latin, este considerată în raport cu ediţiile precedente apărute la Blaj un salt spre modernitate, nu atât în ce priveşte conţinutul său care rămâne cel clasic, cât mai ales în ce priveşte „expresia lui [...] substanţial diferită [...] marcând o modernizare a limbajului în sensul promovării masive a neologismului”[28]. De asemenea, terminologia acestui *Liturghier* introduce termeni noi (*Sânte Dumnezeule* în loc de *Aghios*, *Spiritul Sfânt* în loc de *Duh* «Sfânt», *a binecuvânta* în loc de *blagoslovi* etc) şi o serie de sinonime de provenienţă latină înlocuind totodată vechea terminologie a liturghierelor apărute la Blaj, tradiţională şi mai slavizantă, împrumutată şi multiplicată de la ediţia lui Antim Ivireanu încoace[29]. Curajul acestei *înnoiri* nu a rămas neamendat nici în epocă şi nici mai apoi. Noi ne rezumăm în a considera, împreună cu Anton Goţia, că această întreprindere „se înscrie în curentul cultural dominant al timpului, pe linia Şcolii Ardelene, de promovare a scrierii limbii române cu litere latine şi grafie etimologică, cultivarea şi îmbogăţirea limbii pe linie latino-romanică”[30].

Timp de patru ani, Cipariu a predat teologia dogmatică în Seminarul blăjean. Faptul că nu a semnat lucrări în acest domeniu al teologiei ne duce cu gândul la probabilitatea că Dimitrie Caian i-a lăsat moştenire nu numai catedra[31], aşa cum arăta Ioan Raţiu, ci şi dogmaticile sale[32]. În schimb, în ce priveşte studiul biblic, Timotei Cipariu dăruieşte două lucrări. Prima dintre ele este *Ştiinţa Sfintei Scripturi*[33], o lucrare care atât prin conţinut, cât şi prin alcătuire exprimă anvergura culturală şi documentară a autorului şi, în acelaşi timp, pasiunea pentru acest sector al cunoaşterii „A cunosce, ce e S. Scriptura, cuprinsulu si invetiatur'a ei, autoritatea si începutulu acestoru carti, e de celu mai înaltu interesu pentru tota omenimea si mai cu alegere pentru omulu crestinu, preutu şi teologu. Întru ins'a afla istoriculu monumente literarie si funtane istorice de cea mai inalta vechime, plene de cele mai interesante notitie in tota cautarea: filosofulu cea mai limpede teoria despre cele mai grele probleme metafisice: de D.dieu si sufletu, precum si moralia cea mai curata si inaltiatoria de anime: crestinulu cunoscenti'a relegiunei cei mai mangaiatorie, a descoperirei cei mai adeverate D.dieesci, si insusi cuventulu lui D.dieu. Éra preutulu cá teologu afla întru însa (Sfânta Scriptură n.n.) funtan'a cea

[25] *Orologhion*, 1931, p. 2.
[26] *Dumnezeieştile şi Sântele Liturgie. Ale celor dintru sânţi părinţilor moştri Ioan Crisostom, Basiliu cel Mare şi Gregoriu Dialogul*. Cu binecuvântarea Prea-sânţitului Domnului Domn Ioan Arhiepiscopul şi Metropolitul Albe-Juliei, Blaj, 1870.
[27] Anton Goţia, *Continuitate şi modernizare de la P. Pavel Aron la T. Cipariu – Studiu lingvistic şi istorico-liturgic*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2006, p. 74.
[28] *Ibidem*, p. 75.
[29] *Ibidem*, pp. 75-80.
[30] *Ibidem*, p. 86.
[31] Ioan Raţiu, *Timotei Cipariu. Viaţa şi activitatea lui*, p. 12.
[32] Dimitrie Caian, proaspăt întors de la studii, publică între 1804-1811 trei volume de teologie dogmatică sub titlul: *Teologhie dogmatică. După învăţătura bunilor credincioşi Dascăli întocmită, cu mărturii din S. Scriptură, şi din Sf. Părinţi întărită spre învăţătura Clerului celui tânăr Rumânesc aşezată şi tipărită. Cu blagoslovenia Excelenţii Sale, Prea Luminatului, şi prea Osfinţitului Domnului Domn. Ioan Bobb. Vlădicul Făgăraşului, şi a Prea Înălţatei Cesaro Crăeşti Mărimi Sfeatnic din lăuntru*, [I-III], în Blaj la Mitropolie anulu [1804-1811], cu Tipariul Seminariului.
[33] Timotei Cipariu, *Scienti'a Ştiinţa S. Scripture. Isagogica, Ermenevtica si Archeologica*, Blaj, Tipariul Seminarului Diecezan, 1854.

neîmpucinata, dein care e chiamatu a adapá turm'a sa cea cea sufleteasca insetata de adevărulu D.diescu cu ap'a cea via si de pururea curetoria, – si arm'a neinvinsă, cu care sesi apere turm'a asupr'a ostei indoieleloru si a necredinţei. «Cà buzele preutului voru pazi scienti'a, si lege voru cercá dein rostulu lui: ca angerulu domnului poteriloru este elu» (Mal. II, 7)”[34].

În acest paragraf, vorbind despre importanţa cunoaşterii Sfintei Scripturi de către toţi oamenii, istorici sau filosofi, accentuând mai ales pentru creştini, preot şi teolog, Cipariu face aluzie la destinatarii lucrării. Aceştia sunt în primul rând studentul în teologie şi preotul, o dată pentru ei personal, iar apoi pentru cei cărora le-o vor împărtăşi sau explica. Este limpede că ne aflăm în faţa unui manual de studiu biblic: „Cugetulu autoriului în scrierea acestui opu a fostu, a dá in man'a teneriloru invetiatori un Manuale despre cele ce se cuvene a sci unui preotu despre S. Scriptura dupa starea scientiei biblice de acum, si dupa credenti'a beserecei catolice. Inse nu numai acestoru teri, ci chiaru si preotiloru mai betrani, credemu, cà intru asta seracia a literaturei romanesci si mai alesu teologice, nu va fi cu totu forà de folosu[35].

Structurată în cinci părţi[36], fiecare dintre acestea divizată, la rândul ei, în mai multe subcapitole, lucrarea este o prezentare critică a Sfintei Scripturi care depăşeşte simpla expunere a conţinutului şi împărţirii acesteia, oferind o analiză sistematică şi interdisciplinară: în care pe lângă conţinut sunt prezente date istorice, de ermeneutică[37] şi de arheologie biblică, geografice etc. Deşi mărturiseşte că această lucrare este rezultatul a 15 ani de muncă şi că are la bază sursele cele mai importante în epocă, Cipariu lasă să se înţeleagă că, în condiţii mai prielnice, şi-ar fi dorit ca aceasta să aibă o altă anvergură: „Autoriulu, care in decursulu a XV ani s'a cuprensu cu tradarea studiului biblicu, si si-a fostu cumpusu una mare parte dein acele scientie in limb'a parentiesca , ar' fi doritu, cá nu in compediu, precum e acestu de facia, ci intru totu intensulu loru, dupa cum au fostu deliniatu de la inceputu, sa le fia potutu publicá in tipariu. Inse causele impiedicarei sunt prea bene semtite, farà de a le infirá mai cu de amenuntulu”[38]. Respiră în aceste rânduri încă o dată seriozitatea cu care acest mare cărturar înţelege să cerceteze şi să scrie, dorinţa de a împărtăşi studenţilor săi toată ştiinţa pe care o are.

A doua lucrare a lui Timotei Cipariu pe tărâm biblic este, *Istoria Sfântă sau Biblică a Testamentului Vechiu şi Nou*[39], mai redusă ca dimensiuni şi mai modestă ca abordare metodologică decât precedenta. Concepută în două părţi mari: *Istoria Vechiului Testament* şi *Istoria Noului Testament*, fiecare dintre ele având câte cinci capitole, lucrarea prezintă istoria revelată a mântuirii de la Facere până la moartea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel[40]. Lucrarea este în mod limpede un manual care avea menirea de a oferi studenţilor teologi un prim contact, o introducere în studiul istoriei sacre. Apoi, cel mai probabil, cunoştinţele erau aprofundate prin studiul celuilalt manual *Ştiinţa Sfintei Scripturi*, de care am amintit mai sus.

---

[34] *Ibidem*, p. 1.
[35] Timotei Cipariu, *Scienti'a s. Scripture*, Blasiu, Tipariulu Seminarului Diecesanu, 1854, pp. 1-2.
[36] Acestea sunt: partea I – *Scriptura Vechiului Testament*, partea a II-a – *Scriptura Noului Testament*, partea a III-a – *Amândouă Scripturile*, partea a IV-a – *Vechimile Scipturii* şi partea a V-a – *Josue*.
[37] Ştefan Manciulea, *Timotei Cipariu şi Astra*. Ediţie şi prefaţă de Ion Buzaşi, Editura ASTRA, Despărţământul „Timotei Cipariu” Blaj, 2001, p. 122.
[38] *Ibidem*, p. V.
[39] Timotei Cipariu, *Istoria Sfântă sau Biblică a Testamentului Vechiu şi Nou pentru inceputori*, editiunea II, Blasiu, Cu Tipariului Seminariului, 1959.
[40] Istoria Vechiului Testament este prezentată în cinci părţi sau capitole: I – De la facere până la diluviu (potop), II – de la diluviu până la Moise, III – de la Moise până la Saul, IV – de la Saul până la exil şi V – de la exil până la Cristos. De asemenea, istoria Vechiului Testament are, la rândul ei tot cinci capitole: I –de la naştere până la botez, II – de la botez până la patimi, III - de la patimi până la Înviere, IV – de la Înviere până la Înălţare şi V - de la Înălţare până la moartea lui Petru şi Pavel

Pe tărâm teologic, traducerea *Sfântei Scripturi* rămâne probabil realizarea sa cea mai însemnată, dar care, din păcate a rămas până în ziua de astăzi ascunsă ochilor cititorului în cele trei volume ale manuscrisului păstrat la Biblioteca Academiei Române din Cluj-Napoca, sub cota: ms. rom. 209. În peisajul cultural blăjean „tălmăcirea" lui Cipariu nu stă sub semnul noutăţii cât mai cu seamă sub cel al continuităţii unei tradiţii singulare în spaţiul românesc: „fenomenul care se declanşează la Blaj este unic în istoria culturii române, pentru că aici se vor realiza între 1760 şi 1914 cinci versiuni româneşti ale Bibliei, diferite una de cealaltă, dintre care patru au ajuns până la noi numai în manuscris"[41]. În ordine cronologică traducerea cipariană este a patra, urmându-le pe cea a lui Petru Pavel Aron care a fost în sfârşit tipărită în anul 2005 după aproape un sfert de mileniu de aşteptare[42], pe cea a lui Samuil Micu[43] singura *Biblie* apărută în epocă ba, mai mult, reeditată în câteva ediţii succesive şi, nu în ultimul rând, pe cea a profesorului de teologie biblică la Blaj, Teodor Pop, care în răstimp de vreo 25 de ani „a realizat o traducere proprie, selectivă, opţiunea traducătorului îndreptându-se spre cărţile poetice şi profetice ale *Vechiului Testament*, din care a tradus *Psaltirea, Proverbele, Cântarea Cântărilor, Eclesiastul* şi profeţii *Isaiia, Ieremia, Plângerea Ieremiei, , Iezechiil* şi *Daniil*. Manuscrisul traducerii lui Teodor Pop se păstrează la Biblioteca Academiei Române din Cluj-Napoca, Fondul Blaj, sub cota: ms. rom. 57, 59"[44].

De asemenea, traducerea lui Cipariu este urmată de cea a lui Victor Smigelschi, în care aspectul teologic pare să primeze celui lingvistic: „Nu este vorba numai de o ediţie liniară, aşa cum erau ediţiile făcute până atunci după *Biblia lui Samuil Micu* (1819, 1854-1856, 1856-1858; ulterior, 1914), pentru că, în afara textului de la 1795, transcris cu fidelitate şi cu minime modificări de limbă [...] Smigelschi a îmbogăţit lucrarea cu un număr impresionant (greu de

[41] Ioan Chindriş, Niculina Iacob, *Secvenţe iluministe*, p. 92.

[42] *Biblia Vulgata Blaj 1760-1761 („Biblia lui Petru Pavel Aron")*. Ediţie princeps după manuscris inedit, coordonatori Ioan Chindriş şi Niculina Iacob, Vol. I-V, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005.

[43] *Bibliia adecă Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a ceii* Noao, toate care s-au tipărit de pre limba elinească pre înţălesul limbii româneşti. Acum întâi s-au tipărit româneşte, sub stăpânirea preaînălţatului împărat a romanilor Franţisc al doilea, craiului apostolicesc, mare prinţip al Ardealului şi celelalte. Cu blagosloveniia Măriii Sale, prealuminatului şi preasfinţitului domnului domn, Ioan Bob, vlădicul Făgăraşului. În Blaj, la Mitropolie. Anul de la naşterea lui Hristos 1795. *Biblia* de la Blaj s-a bucurat de mare preţuire nu numai în ambianţa greco-catolică, ci şi în cea ortodoxă, motiv pentru care este pe drept socotită *Biblie naţională a românilor* (vezi Ioan Chindriş, *Rolul geniului în crearea Bibliei naţionale*, în *Biserica Română Unită cu Roma Greco-Catolică – istorie şi spiritualitate – 150 de ani de la înfiinţarea Mitropoliei Române Unită cu Roma la Blaj*, Coordonatori ediţie Pr. dr. Cristian Barta, drd. Zaharie Pintea, Ed. Buna Vestire, Blaj, 2003, p. 219 şi Ioan Chindriş, Niculina Iacob, *Secvenţe iluministe*, p. 133) sau *Biblie ecumenică* (vezi Vladimir Petercă, *Biblia de la Blaj – o punte peste veacuri*, în *Şcolile Greco-catolice ale Blajului 250 de ani de credinţă şi cultură ...*, p. 67). Valoarea ei incontestabilă şi autoritatea de care s-a bucurat este confirmată o dată în plus de retipăririle de care a avut parte în mediul ortodox: Petersburg, 1819, Buzău, 1854-1856 şi Sibiu, 1856-1858 (vezi Ioan Chindriş, *Rolul geniului în crearea Bibliei naţionale ...*, pp. 216-218; Vladimir Petercă, *Biblia de la Blaj – o punte peste veacuri ...*, p. 67; N. Mladin, I. Vlad şi Al. Moisiu, *Samuil Micu Clain – Teologul. Viaţa, opera şi concepţia lui teologică*, Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe Române, Sibiu, 1957, pp. 52-53). Istoricul Ioan Chindriş, secondat de omul de litere Nuculina Iacob, apreciind popularitatea de care s-a bucurat *Biblia* lui Samuil Micu afirmă: „punctul culminant al acestei glorioase ascensiuni consituindu-l reproducerea textului de la 1795, cu modificări neînsemnate, în Biblia sinodală de la Bucureşti, din 1914 (*Biblia, adică Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a celei Nouă*, tipărită în zilele Majestăţii Sale Carol I, regele României, în al 49 an de slăvită domnie. Ediţia Sfântului Sinod, Bucureşti, Tipografia cărţilor Bisericeşti, 1914)", vezi Ioan Chindriş, Niculina Iacob, *Secvenţe iluministe*, p. 94. În sfârşit, în anul 2000, *Biblia de la Blaj* se întoarce acasă întrucât este retipărită la Roma, în ediţie jubiliară, cu binecuvântarea Î.P.S. Lucian Mureşan mitropolitul Bisericii Române Unite şi realizată sub înaltul patronaj al P.S. Virgil Bercea episcopul Eparhiei Române Unite de Oradea şi sub egida ştiinţifică a Academiei Române, Institutul de Istorie Cluj-Napoca, director acad. Camil Mureşan (*Biblia de la Blaj 1795*. Ediţie jubiliară, Cu binecuvântarea Î. P. S. Lucian Mureşan mitropolitul Bisericii Române Unite, realizată sub înaltul patronaj al P. S. Virgil Bercea episcopul Eparhiei române Unite de Oradea şi sub egida ştiinţifică a Academiei Române Institutul de Istorie Cluj-Napoca, director Acad. Camil Mureşan, Roma, 2000). Prin acest demers, „opera de căpetenie şi cununa de lauri a şcolii spirituale din sânul Bisericii Române Unite" precum şi „competenţa teologică, istorică şi filologică nemaintâlnite în lumea românească"[43] a traducătorului, în persoana lui Samuil Micu Clain, au fost reaşezate la locul potrivit.

[44] *Ibidem*, p. 96.

precizat deocamdată) de note, comentarii şi explicaţii proprii [...]. Pas cu pas într-un succedaneu de erudiţie barocă, profesorul blăjean secondează textul biblic de la 1795 cu clarificări şi cugetări pertinente, edificiu uriaş de cultură teologică, biblică în mod aparte. Şi Samuil Micu fusese atras de erudiţia critică, dar a fost nevoit să cedeze în faţa unei urgenţe resimţită imperativ, aceea de a umple golul de texte din cultura românilor. În momentul în care Smigelschi realiza ediţia sa, această problemă nu se mai punea la aceleaşi dimensiuni, şi, prin urmare, el a putut zăbovi îndelung asupra textului, rezultatul demersului său hermeneutic fiind unic în cultura românească până în momentul apariţiei versiunii realizate de mitropolitul Bartolomeu Anania"[45].

Această introducere în spiritul fertil Blajului în materie de ştiinţă şi preocupare biblică încearcă să plaseze intreprinderea lui Timotei Cipariu în contextul teologic şi cultural care să o lumineze şi să o explice. Nici în cazul *Bibliei*, Cipariu nu se sustrage tradiţiei Şcolii Ardelene, cum nu o face nici în alte sectoare ale complexei sale activităţi. Cel mai probabil încearcă să ducă mai departe, să aprofundeze ceea ce a ajuns până la el. Însă, fiinţarea de la naştere şi până în prezent a versiunii cipariene a *Bibliei* numai în manuscris a ţinut-o departe de ochii omului de rând şi chiar al specialiştilor şi astfel a păstrat o pată de umbră pe chipul părintelui ei. Se poate spune, şi pe bună dreptate, că Timotei Cipariu este mare oricum, dar adevăratele sale dimensiuni nu pot fi cunoscute în măsura lor corectă, fără această contribuţie şi fără altele care, fie au fost neglijate, fie prea puţin cunoscute. Ce s-ar fi întâmplat dacă ar fi fost publicată? Ce impact ar fi avut asupra teologiei româneşti, în speţă biblică, sau ce impact ar fi avut în evoluţia limbii şi a culturii naţionale? Răspunsurile la aceste întrebări, de altfel fireşti, rămân doar simple ipoteze.

În acelaşi timp, nu putem să nu constatăm în ultima vreme o intensificare a eforturilor de a corecta această nedreptate prin cercetările care s-au făcut asupra textului, dar mai ales prin nobila intenţie de fi pregătită pentru tipar şi *Biblia lui Timotei Cipariu*. Astfel, contribuţiile din ultimele două decenii ale istoricului Ioan Chindriş, ani mulţi directorul Bibliotecii Academiei din Cluj şi a filologului Niculina Iacob care au deschis subiectul, au problematizat şi au provocat. Reacţiile care au apărut deja[46] şi cele care se mai lasă aşteptate vor putea umple golul şi vor lumina mai bine profilul teologului Timotei Cipariu.

---

[45] Ioan Chindriş, Niculina Iacob, *Secvenţe iluministe*, pp. 101-102 şi 113.

[46] Lucrarea preotului greco-catolic şi cercetătorul Dr. Mircea Remus Birtz, *Consideraţii asupra unor traduceri biblice româneşti din sec. XIX-XX*, este în acelaşi timp o reacţie de corectare şi completare a părerilor exprimate de Ioan Chindriş şi Niculina Iacob în *Secvenţe iluministe* ... şi, în acelaşi timp, o încearcare de a răspunde unor întrebări importante precum: „Biblia lui Cipariu – un experiment eşuat? De ce nu şi-a publicat totuşi Cipariu Biblia? sau Îşi putea publica Timotei Cipariu Biblia?". Benefică provocare pentru că interpretarea şi perspectiva istoricului şi a filologului, mai mult decât să fie în opoziţie, sunt completate cu cea a teologului. Cu toate că detaliile disputei nu fac obiectul studiului nostru vom reda câteva fragmente ale lui Birtz pentru a sublinia aspectul reactiv al reflecţiei sale: „Un nou volum dedicat Şcolii Ardelene a apărut recent, realizat de cercetătorii Ioan Chindriş şi Niculina Iacob, intitulat *Secvenţe Iluministe*, Cluj-Napoca, 2013, ed. Napoca Star, având 637 pagini. Volumul reuneşte articole ştiinţifice publicate anterior de cei doi cercetători, fie individual, fie în colaborare, fiind deci un compendiu al unor lucrări precedente, puse astfel la îndemâna cititorilor într-o lucrare unitară. Din nefericire, o prefaţă care să explice rostul volumului şi să semnaleze eventualele apariţii mai noi în domeniul abordat lipseşte. Studiilor biblice le sunt atribuite 235 p., acestea fiind axate pe Bibliile elaborate la Blaj, o atenţie specială fiind acordată Bibliei lui Timotei Cipariu (de fapt manuscrisului biblic al acestuia, cotat Mss. Rom. 209, Fondul Blaj Biblioteca Academiei Române, Filiala Cluj – sigla BARCj). Ca unul care în perioada 2006-2009 am transcris textul Vechiului Testament al acestui manuscris biblic în cadrul unui program patronat de Academia Română, dedicat Moştenirii spirituale a Şcolii Ardelene şi având antrenamentul dobândit prin transcrierea (diortosirea) a 39 de cărţi biblice din cele 52 păstrate ale Vulgatei de la Blaj, pot emite câteva observaţii sau supoziţii pe marginea afirmaţiilor făcute de cei doi cercetători. [...] Autorii volumului Secvenţe iluministe (Chindriş Iacob, 2013) concordă că textul ciparian „urmează aproape literal textul Bibliei de la Bucureşti (1688)" (Chindriş Iacob, 2013, 71, 72, 99), pe parcursul lucrării lor propunându-se câteva direcţii de cercetare: 1. Inserarea Bibliei lui Cipariu în contextul altor străduanii biblice blăene (Biblia Vulgata, a cărei traducere a fost coordonată de episcopul Petru Pavel Aron, Biblia lui Samuel Micu, din 1795, activitatea biblică a canonicului Theodor Pap de Ujfalu / Uifălean, Biblia redactată de canonicul Victor

Revenind la versiunea ciparină a Bibliei, cu toate că, aşa cum am amintit, nu este o noutate în materie de transpunere românească are totuşi meritele ei: „Originală, în alt sens însă, este şi versiunea pe care Timotei Cipariu o încheia la 23 octombrie 1870, un experiment cu totul inedit în cultura românească: reluarea *Bibliei de la Bucureşti* din 1688, într-o orientare nouă, aceea a relatinizării limbajului prin recuperarea cuvintelor latineşti vechi ale limbii române, care, din varii cauze, fuseseră uitate. Experimentul a necesitat o uriaşă muncă asupra textului biblic, desfăşurată în singurătatea şi tăcerea care l-au caracterizat întreaga viaţă pe «părintele filologiei române», iar rezultatul acestui efort se păstrează în trei volume manuscrise impresionante, în care textul biblic a rămas pecetluit până de curând”[47]. Sunt subliniate în acest text două aspecte: *munca uriaşă* în ceea cel priveşte pe autor şi *relatinizarea limbajului* în ceea ce priveşte textul. Astfel, demersul lui Cipariu, oricât de dificil şi ostenitor a fost, a avut numai un singur scop, cel filologic, iar noi nu discutăm decât de un manuscris uriaş în care „se regăsesc, ca într-un caleidoscop atotcuprinzător, măreţiile şi lunecările acestui curent, căruia nu i-a succes să se impună nici în domeniul atât de conservator al limbajului biblic, dar nici în acel atât de permisiv al beletristicii”[48]. Conform părerii lui Ion Buzaşi nu atât reintroducerea de cuvinte de origine latină ieşite din uz din diferite motive, cât mai ales ortografia etimologică este cea care provoacă o oarecare reticenţă faţă de text: „Pentru cunoscătorii limbii şi literaturii române este evident că ortografia etimologică era pentru cele două generaţii ale Şcolii Ardelene (sau Şcoala latinistă blăjeană), o dovadă peremptorie a originii latine a limbii noastre şi un argument al continuităţii şi al drepturilor legitime ale poporului român în Transilvania. Dar îndepărtând această haină a grafiei etimologice latinizante multe din paginile Bibliei lui Cipariu sunt la nivelul de frumuseţe al oricărui text clasic românesc, însă cu aportul neologic care le conferă o dignitate din fiinţa istorică a Ardealului”[49]

Remus Mircea Birtz, chiar dacă lărgeşte orizontul apariţiei Bibliilor de la mediul blăjean propus de Chindriş şi Iacob la întreg spaţiul românesc ori chiar extern şi, de asemenea, nuanţează implicarea intensă a lui Cipariu în activităţi editoriale sau bisericeşti, totuşi nu ajunge la o concluzie mult diferită de a celor doi: „Timotei Cipariu a avut desigur cunoştinţă de apariţia Bibliilor de la Iaşi şi de la Pesta, Biblii care erau diferite de cele tradiţionale, erau versiuni noi, dar redactate într-un limbaj îmbogăţit cu neologisme şi cu ortografia latinizantă a epocii. Nu era

---

Szmigelski (N.B. aşa îşi scria el numele, şi se semna). 2. Comparaţia textului ciparian cu alte variante, fiind predilecte cele de Blaj, iar din cele editate de Biserica Ortodoxă fiind selectate B 1688, Biblia Sinodală din 1914 (diortosită după cea din 1795), Biblia lui Şaguna şi Biblia Anania 2001. Referinţe se fac şi la Biblia de la Sankt Petersburg 1819 sau la cea de la Buzău 1854-1856. 3. O problemă ridicată de autori se referă la needitarea textului ciparian. Explicaţiile oferite de ei sunt din cele mai diverse: 3 a. „Ne-am întrebat atunci şi e firesc să ne întrebăm pentru că răspunsul, oricât de logic ar fi, devine ilogic când e vorba de rămânerea în uitare a unor monumente de limbă românească cum a fost cu putinţă această ignorare de proporţii homeriene? Am răspuns atunci şi vom mai răspunde şi acum, aşa cum istoria ne-a mai pus în situaţia de a o face: blestemul istoric al Şcolii Ardelene, care, iată, nu se dezminte” (Chindriş Iacob, 2013, 37 nota 2, 73). 3 b. Contextul cauzat de polemica dintre Andrei Şaguna şi Ion Heliade Rădulescu, cu privire la editarea Bibliei (Chindriş Iacob 2013, 73-75). Polemica Andrei Şaguna şi Ion Heliade Rădulescu este totodată un pretext pentru o utilă comparaţie a textului biblic parisian (Heliade) cu cel ciparian (*Ibidem* 90-91), dar şi reiterarea unor mai vechi acuze împotriva lui Şaguna, cum că acesta „şi-ar fi însuşit” Biblia de la Blaj 1795 (*Ibidem* 29, 37 nota 2, 222), o formulare mai blândă decât una anterioară (când fapta lui Şaguna a fost definită „cel mai mare furt literar pe care l-a înregistrat cultura noastră din toate timpurile” Chindriş, 2010, 349). 3 c. Autorii conchid că nu exista o problemă financiară în cazul lui Cipariu, acesta cheltuind de altfel sume importante pentru achiziţiile cărţilor şi manuscriselor rare (Chindriş Iacob 2013, 75). Iată deci alte şi noi întrebări pentru cercetătorii care doresc să se apropie de fenomenul editării Sfintei Scripturi în spaţiul cultural românesc. N.B Manuscrisul biblic al lui Timotei Cipariu nu a fost ignorat la Blaj, fiind menţionat şi de P. Dr. Victor Macaveiu imediat după Primul Război Mondial (Macaveiu 1921, 8), vezi, pp. 8; 11-12.

[47] Ioan Chindriş, Niculina Iacob, *Secvenţe iluministe*, p. 99.

[48] *Ibidem*, p. 128.

[49] Ion Buzaşi, *Prefaţă* la Timotei Cipariu, *Poezii şi scrieri religioase*, p. 15.

sistemul *lui* ortografic, aşa cum apare în manuscrisul biblic, dar era un sistem acceptat în acel timp. Tirajele erau substanţiale pentru acele timpuri, preţul de cost fiind mic. Dar în acei ani Cipariu era ocupat şi cu editarea cărţilor de cult de la Blaj, activitate ce avea acordul şi comanda ierarhiei (Euchologiul din 1868, Liturghierul din 1870, Octoihul latinizat deja în ediţiile din 1858, 1865, 1875, Penticostarul din 1875) (Mârza Rus 2004, 41,48, 59, 61). Era implicat şi în organizarea Primului Conciliu Provincial al Mitropoliei Blăjene, iar între 1867-1872 a editat *„Archivu pentru filologia şi istoria"* un periodic esenţial pentru istoria şi istoria eclesiastică a românilor. Iată deci principalele motive, uşor verificabile, pentru care Timotei Cipariu a renunţat la experimentul său biblic, considerând transcrierea Bibliei din 1688 drept un exerciţiu stilistic, destinat să rămână ca atare"[50].

Toate opiniile expuse mai sus consideră traducerea lui Cipariu numai sub aspect istoric, lingvistic şi filologic. Lipsesc deocamdată abordări şi interpretări şi din alte unghiuri, cum ar fi cel teologic. Renumele de „părintele filologiei române"[51] sau de „primul mare lingvist român"[52], pe care şi le-a câştigat pot constitui chei de interpretare, dar nu unicele în apropierea de Biblia lui Cipariu. Pe lângă principiile ligvistice şi filologice, poate fi adăugată concepţia sa despre limba bisericească pe care o consideră mai regulată, cu o ortografie mai etimologică şi, probabil, o albie potrivită pentru diseminarea rezultatelor cercetărilor sale: „Românii noştri însă au limba bisericească, care e mai regulată decât multe dialecte ale noastre, ales ortografia ei e mai etimologică. Cu această limbă şi ortografie se folosiră prea bine românii timp îndelungat. Şi merită ca această limbă şi această ortografie să se ia de bază pentru limba şi literatura română cea profană. De aceea şi convicţiunea mea era, şi fu, şi este, ca de la formele şi ortografia acestei limbi să nu ne abatem decât acolo, unde cercetările filologice dne demustră, că în limba bisericească se află sminteală ca şi în vorbirea altor ţinuturi"[53]. Această concepţie ar putea completa explicaţiile în implicarea lui Cipariu nu numai în traducerea Bibliei, dar şi în editarea cărţilor bisericeşti.

Accesul mai larg la text prin tipărirea *Bibliei* lui Timotei Cipariu şi eventualele studii ce vor însoţii evenimentul vor fi în măsură să completeze valoarea demersului şi profilul teologului Timotei Cipariu.

Importante, nu numai pentru profilul teologic ci şi pentru cel literar, sunt şi predicile lui Cipariu, care au fost publicate parţial de către Ştefan Manciulea[54] şi republicate de Ion Buzaşi în Timotei Cipariu, *Poezii şi scrieri religioase*. Este vorba despre o predică funebră, *La un moşneag* şi cel mai probabil nişte meditaţii de reculegere spirituală ţinute studenţilor teologi blăjeni, pentru Postul Mare şi Sărbătoarea Învierii Domnului, în martie 1855: „Veniţi dar, tinerilor (mei frăţiori), întru aceste zile de întoarcere şi cercetare a conoştiinţelor noastre, să meditäm în camerile noastre asupra marelui mister al credinţei; veniţi să cugeetäm despre Creatoriul, Răscumpărătoriul şi Sfinţitoriul nostru; veniţi să cercetäm cu seriozitate afundul conştiinţelor noastre şi să vedem au nu cumva fără voia noastră s-a vârât întru însele vreun fir de îndoială, care ca aluatul să ne corumpă toată frămäntätura credinţei; şi de vom afla neghina mestecată în grâul nostru, veniţi să o scoatem înainte de a o semäna în pämäntul semänäturii noastre. Că de nu veţi ave credinţă întreagă şi nemişcată în inimile voastre, amar vouă pre calea

[50] Remus Mircea Birtz, *op. cit.*, p. 26.
[51] Sextil Puşcariu, *Timotei Cipariu*, în „Luceafărul", an IV, nr.15-16, 1905, p. 316.
[52] Carmen-Gabriela Pamfil, *Timotei Cipariu – primul filolog român*, în „Limba Română", anul XVIII, nr. 1-2, 2008.
[53] Timotei Cipariu, *Discursuri*. Ediţie îngrijită, antologie şi glosar de Ştefan Manciulea şi Ion Buzaşi. Prefaţă şi bibliografie de Ion Buzaşi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 71.
[54] Timotei Cipariu, *Predici*, în „Cuvântul Adevărului", revistă bisericească, omiletică, pastorală, editată de ordinul Sf. Vasile cel Mare, Bixad, 1940, nrr. 8-9-10 (I), pp. 368-372.

chemării ce vi-o aţi ales; căci cum veţi putea voi să duceţi de mână în viaţă pe cei orbi, de veţi fi şi voi asemenea orbi ca şi ei; cum veţi putea redica inimile cele desperate şi înfiorate în Ora ce [a] de pre urmă de care tot sufletul se înfioară avându de a se arăta înaintea neînduplecatului Judecătoriu? Acum e timpul bine primit de a vă cerceta pre voi înşivă, acum e prilejul de a vă întări credinţa şi a vă risipi îndoielile. Şi cela ce este lumina cea neapusă, să lumineze mintea, inima şi cunoscietiele voastre cu cu lumina adevărului celui de Sus"[55]. Cu blândeţea părintelui, cu profunzimea profetului parcă ieşit din Scriptură toate meditaţiile întinse pe aproximativ 50 de pagini, sunt o continuă invitaţie de aprofundare a chemării la preoţie şi a misiunii preotului în lume ca păstor al turmei lui Cristos, ca slujitor al Domnului şi al aproapelui, cale presărată cu împliniri, dar şi cu sacrificii, cu credinţă şi cu ştiinţă.

Timotei Cipariu a avut pe lângă preocupările sale lingvistice, filologice, istorice, etc. o bogată activitate şi în sfera teologică şi ecleziastică. Dincolo de cariera bisericească în care a urcat atât de sus încât a fost la numai un pas de scaunul de mitropolit, a rămas un dascăl de teologie dăruit şi serios care a cercetat şi scris mai mult decât a putut să publice spre folosul studenţilor săi. Este autor de manuale de teologie biblică, este traducătorul unei versiuni româneşti a Bibliei, şi cel care şi-a pus amprenta pe cărţi de cult sau bisericeşti. Nu în ultimul rând, este autorul unor texte de teologie (predici, meditaţii) care exprimă pe lângă conţinutul revelat, universalitatea şi profunzimea spiritului său.

La aproape un veac şi jumătate de la unirea cu Biserica Romei, Biserica Greco-Catolică se aşezase sub aspect identitar, teologic. Probabil, din acest motiv opera teologică a lui Timotei Cipariu nu este de dimensiunile celor din prima generaţie a Şcolii Ardelene, la fel cum aceştia din urmă nu îl întrec pe Cipariu în cercetările lingvistice şi filologice.

Activitatea teologică a lui Timotei Cipariu şi rezultatele ei rămân o coordonată fundamentală a personalităţii sale, fără de care profilul de dimensiuni enciclopedice ar fi mai sărac şi chiar incomplet.

BIBLIOGRAFIE

1. *Biblia de la Blaj 1795*. Ediţie jubiliară, Cu binecuvântarea Î. P. S. Lucian Mureşan mitropolitul Bisericii Române Unite, realizată sub înaltul patronaj al P. S. Virgil Bercea episcopul Eparhiei române Unite de Oradea şi sub egida ştiinţifică a Academiei Române Institutul de Istorie Cluj-Napoca, director Acad. Camil Mureşan, Roma, 2000
2. *Biblia Vulgata Blaj 1760-1761 („Biblia lui Petru Pavel Aron")*. Ediţie princeps după manuscris inedit, coordonatori Ioan Chindriş şi Niculina Iacob, Vol. I-V, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005
3. *Biblia, adică Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a celei Nouă*, tipărită în zilele Majestăţii Sale Carol I, regele României, în al 49 an de slăvită domnie. Ediţia Sfântului Sinod, Bucureşti, Tipografia cărţilor Bisericeşti, 1914
4. *Bibliia adecă Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a ceii* Noao, toate care s-au tipărit de pre limba elinească pre înţălesul limbii româneşti. Acum întâi s-au tipărit româneşte, sub stăpânirea preaînălţatului împărat a romanilor Franţisc al doilea, craiului

[55] Timotei Cipariu, *Poezi şi scrieri religioase*, pp. 99-100.

apostolicesc, mare prinţip al Ardealului şi celelalte. Cu blagosloveniia Măriii Sale, prealuminatului şi preasfinţitului domnului domn, Ioan Bob, vlădicul Făgăraşului. În Blaj, la Mitropolie. Anul de la naşterea lui Hristos 1795

5. Birtz, Mircea Remus, *Consideraţii asupra unor traduceri biblice româneşti din sec. XIX-XX*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2013
6. Bunea, Augustin, *Amintirea lui Cipariu*, în „Unirea", anul XV, nr. festiv 25, 1905
7. Buzaşi, Ion, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005
8. Caian, Dimitrie, *Teologhie dogmatică. După învăţătura bunilor credincioşi Dascăli întocmită, cu mărturii din S. Scriptură, şi din Sf. Părinţi întărită spre învăţătura Clerului celui tânăr Rumânesc aşezată şi tipărită. Cu blagoslovenia Excelenţii Sale, Prea Luminatului, şi prea Osfinţitului Domnului Domn. Ioan Bobb. Vlădicul Făgăraşului, şi a Prea Înălţatei Cesaro Crăeşti Mărimi Sfeatnic din lăuntru*, [I-III], în Blaj la Mitropolie anulu [1804-1811], cu Tipariul Seminariului.
9. Chindriş, Ioan, Iacob, Niculina, *Secvenţe iluministe*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2013
10. Chindriş, Ioan, *Rolul geniului în crearea Bibliei naţionale*, în *Biserica Română Unită cu Roma Greco-Catolică – istorie şi spiritualitate – 150 de ani de la înfiinţarea Mitropoliei Române Unită cu Roma la Blaj*, Coordonatori ediţie Pr. dr. Cristian Barta, drd. Zaharie Pintea, Blaj, Ed. Buna Vestire, 2003
11. Cipariu, Timotei, *Călătorie în Muntenia*, în „Prietenii istoriei literare", vol. I, Bucureşti, 1931.
12. Idem, *Istoria Sfântă sau Biblică a Testamentului Vechiu şi Nou pentru inceputori*, editiunea II, Blasiu, Cu Tipariului Seminariului, 1959
13. Idem, *Poezii şi scrieri religioase*. Antologie şi prefaţă de Ion Buzaşi, Târgu-Lăpuş, Editura Galaxia Gutenberg, 2008
14. Idem, *Predici*, în „Cuvântul Adevărului", revistă bisericească, omiletică, pastorală, Bixad, Editată de ordinul Sf. Vasile cel Mare, 1940
15. Idem, *Scientia litterarum*. Ediţie, prefaţă, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu", 2004
16. Idem, *Scienti'a s. Scripture*, Blasiu, Tipariulu Seminarului Diecesanu, 1854
17. Idem, *Scienti'a Ştiinţa S. Scripture. Isagogica, Ermenevtica si Archeologica*, Blaj, Tipariul Seminarului Diecezan, 1854
18. Comşa, Nicolae, *Dascălii Blajului. Seria lor cronologică cu date bio-bibliografice*, Blaj, Tipografia Seminarului, 1940
19. Dăianu, Ilie, *Timotei Cipariu la a 50 aniversare de la moartea lui 3 septembrie 1887*, Bucureşti, „Bucovina" I. E. Teodoruţiu, 1937
20. Duicu, Serafim, *Pe urmele lui Samuil Micu-Clain*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1986
21. *Dumnezeieştile şi Sântele Liturgie. Ale celor dintru sânţi părinţilor moştri Ioan Crisostom, Basiliu cel Mare şi Gregoriu Dialogul.* Cu binecuvântarea Prea-sânţitului Domnului Domn Ioan Arhiepiscopul şi Metropolitul Albe-Juliei, Blaj, 1870
22. Gherman, Alin-Mihai, Mârza, Eva, *Studiu filologic* la *Bucoavna de la Bălgrad 1699*. Ediţie critică tipărită cu binecuvântarea P.S. Emilian, Episcop al Alba Iuliei, Sibiu, 1989

23. Goţia, Anton, *Continuitate şi modernizare de la P. Pavel Aron la T. Cipariu – Studiu lingvistic şi istorico-liturgic*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2006
24. Manciulea, Ştefan, *Activitatea politică a lui Timotei Cipariu*, Blaj, Tipografia Seminarului, 1944
25. Idem, *Timotei Cipariu şi Astra*, Blaj, Tipografia Seminarului, 1943
26. Idem, *Timotei Cipariu şi Astra*. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ion Buzaşi, Blaj, Editura Astra, Despărţământul "Timotei Cipariu", 2001
27. Idem, *Timotei Cipariu. Contribuţii monografice*, Blaj, Centrul Cultural "Jaques Maritain", 2005
28. Idem, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină", Blaj, anul XX, nrr. 5-6, nrr. 7-9, nrr. 10-12, 1940, Tipografia Seminarului
29. Idem, *Timotei Cipariu, gazetar*, în „Gazeta Transilvaniei", nr. 14, 1942
30. Micu, Samuil, *Carte de roagaciuni pentru evlavia homului chreştin*, Viena, 1779.
31. Mladin, N., Vlad, I. şi Moisiu, Al., *Samuil Micu Clain – Teologul. Viaţa, opera şi concepţia lui teologică*, Sibiu, Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe Române, 1957
32. *Orologhion care cuprinde urmarea orelor şi câte sunt de lipsă spre săvârşirea laudelor de toate zilele*. Ediţiunea a V-a, cu binecuvântarea Excelenţei Sale Înaltpreasfinţitului Domn Dr. Vasile Suciu Arhiepiscop şi Mitropolit de Alba-Iulia şi Făgăraş, Blaj, 1931
33. *Orologiulu celu mare* (Ciasoslovu) acum antaea ora intru acestu tipu dupa originalulu grecescu revediutu si datu afara, Blasiu, în Tipografia Romaneasca, 1835
34. Papadopol, Paul I., *Timotei Cipariu (1805-1887)*, în „Universul literar", anul XLVI, nrr. 1-2, 1 ianuarie 1930
35. Petercă, Vladimir, *Biblia de la Blaj – o punte peste veacuri*, în *Biserica Română Unită cu Roma Greco-Catolică – istorie şi spiritualitate – 150 de ani de la înfiinţarea Mitropoliei Române Unită cu Roma la Blaj*
36. Raţiu, Ioan, *Timotei Cipariu. Viaţa şi activitatea lui*, Blaj, Tipografia Seminarului Arhidiecezan, 1905

GRAHAM SWIFT'S POEMS: SIMILARITIES WITH HAIKU

Irina-Ana Drobot
Technical University of Civing Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse Graham Swift's poetry technique in comparison with Japanese haiku. The theories by Corneliu Traian Atanasiu (the haiku professor of the Romanian Haiku Group) will add insight to the way Swift's poems both resemble and differ from Japanese haiku. Concrete imagery, brevity, and allusions are features which are found both in haiku and in Swift's poems. Swift combines another culture with his own by adapting haiku techniques to Western poetry. The comparison with haiku helps us gain insight into understanding Swift's particular poetic style.

Keywords: lyricism, culture, ellipsis, juxtaposition, mere-exposure effect.

Motivation. Western versus Eastern poetry

From intertextuality to honkadori, from subjectivity to objectivity, from imagination to reality, Graham Swift's poems and Japanese haiku have much in common. Swift never writes anything about Japanese haiku in his autobiographical writings and never mentions it in interviews. However, we notice the influence of Japanese haiku on his poetry in *Making an Elephant: Writing from Within*, which consists of his careful choice of words, his allusions, and ways of inviting his readers to imagine something more than he puts on paper. The Japanese haiku is elliptical: the few words put down on paper invite readers to reconstruct a scene, just like Swift's poems do. His poems rely on the readers' imaginations to make connections with his previous writings. It only takes a few words of his poems to bring to mind similar scenes in his novels. In order to draw technical comparisons between his poetry and Japanese haiku, a few words about haiku are necessary.

Poetry is a reflection of culture, and two different cultures could only have produced very different types of poems. Japanese haiku stands as a prime example of a very different sort of approach to reality than the sort we see in Western poetry. Many Westerners have attempted, and plenty of them have succeeded in, understanding and writing haiku. However, a Westerner wishing to write haiku must go into a very different frame of mind. A Westerner must first learn to relate to a totally different culture and to its philosophy of life.

Corneliu Traian Atanasiu, the author of *Slowly Dripping*, draws our attention to the fact that Westerners not only write but feel poetry differently than Easterners. For the Easterners, poetry "Exists the same way reality exists. Perhaps even more than reality". (Atanasiu 2013: 79) For the Eastern poets, "the ontological status of poetry is not different from that of reality" (Atanasiu 2013: 79). In contrast, "the Western art's temptation is a God-like one, of creating other worlds to replace an unworthy reality where you feel you cannot live" (2013: 78).

This is the first and most important feature of haiku poems. We can use haiku as an exercise for viewing the world from other angles. What matters is how we cut through reality to keep only the significant details in the poem, leaving the readers to complete what is not said. Haiku is "an open work" (Atanasiu 2013: 9), we are told right away. Haiku is like "a dramatic

text with no scenic indications" (Atanasiu 2013: 10), like "a laconic allegory" Atanasiu (2013: 14).

The author discusses various definitions of haiku in order to illustrate that obeying the formal rules does not guarantee that we can write good haiku. He examines the rule of the number of syllables, of the presence of the kigo (a reference or an allusion to the season), of the possibility of finding answers to the questions where, what, how? This is why the book begins with the following: "You will be able […] to get a glimpse of the inside of this small poem by observing its intimate resorts, which make it so lively and full of spirit" (Atanasiu 2013: 5). Reading about and learning the rules only brings you a simplistic idea about what haiku is, claims the author. In order to show us what haiku is, he brings examples and asks us to read them.

The book then analyses cliché symbols typical to Westerners such as the blind beggar and orphaned children. These images are associated in Western culture with pity, but their presence in a haiku does not guarantee its quality. On the contrary. However, Westerners resonate more strongly with such images than with the kigo used by the Japanese.

Intertextuality, allusion, honkadori

Haiku poems originate in Japan. The debate concerning the exact number of syllables is ongoing, and the classic 5-7-5 syllable pattern for three lines is not necessarily common throughout the online haiku communities. Haiku communities have known great development through online communication among members and through the creation of workshop groups and online kukai types of contests. To these, periodical publishing in online and print journals can be added.

Different cultural experiences can combine in order to create a good haiku, and great haiku authors can now be found all over the world. Cultures do not differ completely. We can find in different cultures universal patterns or similar frames of mind which can facilitate Western authors to understand and write haiku, even though this type of poem originated in Eastern culture. Poetry can be seen as part of human nature, and different cultures which produce poetry, although they produce it differently, do have similar features which can be found in their poetry.

However, there are traits specific to certain cultures. Understanding them can get us closer to belonging to the respective group: "Culture is always a collective phenomenon, a collective programming of the intellect, which distinguishes the members belonging to a certain group or category from those of another." (Hofstede, 1994).

In this sense, haiku writers that belong to a certain group, Romanian, African, American, or European, can be regarded as forming a particular culture. Their frame of mind is programmed collectively, according to Hofstede. By belonging to a certain group, or culture, they start forming, each and every member, a particular way of thinking and of viewing the world which is reflected in the way they write poems.

This definition of culture resonates with the way Corneliu Traian Atanasiu defines imitation in haiku writing as a currently encountered phenomenon:

"Imitating without realizing it means that you do it unaware that a similar poem has been written. Determined only by the chance that you had a similar experience and you have

written the poem in the environment of a community where such experiences have been felt previously and were recorded by the poems." (Atanasiu 2015c)

In his definition, Atanasiu keeps in mind that group influence plays a significant role in shaping its members' minds. As part of the same group and culture, the members of his haiku community influence one another and this is reflected in the similarity of their poems.

In his essay for the Imitating a Good Haiku Contest, with which Atanasiu (2015c) challenges the members of his haiku group for the month of October, he analyses comparatively two similar poems, one by Şerban Codrin: "apple trees in bloom -/ I have everything before me/ on the empty table," and one by Argentina Stanciu: "empty larder –/ in the overflowing bucket/ the moon." In Atanasiu's analysis, the two authors have managed to create two equally valuable poems. The first one, written by Codrin, could be considered the original. The other one, by Stanciu, was written later, and, while similar, is equally valuable. In Atanasiu's words,

"I have rarely met a poem confirming more consistently that quality poems can be written by imitating a good poem. I do not know if the author of the poem which I will be talking about really knew the poem by Şerban Codrin: *apple trees in bloom -/ I have everything before me/ on the empty table*, whether she really took after it as a model or whether she simply imitated it without being aware of that. Either way, she confesses that the meaning of the poem she wrote would ultimately amount to the idea that, in order to be happy, you should not ask for too much, something that any reader can notice after reading both poems." (Atanasiu 2015c)

In proposing this type of exercise, Atanasiu emulates the exercise the Japanese call *Honkadori*, where the disciples (haijin) are asked to capture the structure and spirit of a particular original haiku by writing their own.

These types of experiences bring to mind the theory of intertextuality. Yet, could we talk here about intertextuality or of allusion?

Ziva Ben-Porot, in *The Poetics of Literary Allusion*, 1976: 107-108) defines allusion as follows:

"The literary allusion is a device for the simultaneous activation of two texts. The activation is achieved through the manipulation of a special signal: a sign (simple or complex) in a given text characterized by an additional larger 'referent.' This referent is always an independent text. The simultaneous activation of the two texts thus connected results in the formation of intertextual patterns whose nature cannot be predetermined. […] The 'free' nature of the intertextual patterns is the feature by which it would be possible to distinguish between the literary allusion and other closely related text-linking devices, such as parody and pastiche." (Ben-Porot 1976: 107-108)

Once again, this definition resonates with the theory of imitation proposed by Atanasiu, which can lead to the creation of high-quality haiku poems by authors sharing the same patterns of thinking. Yet, contrary to the function of allusion in most Postmodernist texts, the function of allusion in imitating haiku poems is different. It is not about irony, at least in the examples previously discussed. It is simply about expressing a similar life-experience or means of perception.

Intertextuality is, according to the *Dictionary of Critical Theory*, a term

"coined by Julia Kristeva in her study of Bakhtin's work on dialogue and carnival (1969a). The basic premise of the theory of intertextuality is that any text is essentially a mosaic of references to or quotations from other texts; a text is not a closed system and does not exist in isolation. Intertextuality is not simply a matter of influences which pass from one author to another, but of the multiple and complex relations that exist between texts in both synchronic and diachronic terms. 'Influence' is simply one mode of intertextuality." (Macey 2001: 203-204)

The examples of the two similar haiku poems show clearly the idea of influence. The influence seems to come from a universal way of thinking and of understanding the world. This experience could originate in the group influence or in human nature. According to Baciu, "The concept of human nature is a common part of everyday thought. All humans, irrespective of origin, race or intellectual standard exhibit some common features that could complete what may be called a 'universal mental software zone'." (Baciu 2013: 18) Thus, this way of seeing life could be part of Romanian culture, to which the two authors both belong, or simply of human psychology.

Tom Furniss, in *Allusion, Influence, and Intertextuality* (2002-2003), defines intertextuality as "an umbrella term for the different ways in which texts interrelate with each other (allusion, imitation, influence, parody, pastiche, and so on)." According to him, "Allusions may be textual or non-textual." Non-textual allusions might be "references to people, events, topics or well-known facts." On the other hand, textual allusions are "deliberate verbal echoes of earlier texts." Thus, according to Furniss, the difference between intertextuality and allusion does not exist if we think of intertextuality as an umbrella term which includes allusion.

From Furniss' definition, only the ideas of allusion and imitation describe the phenomenon of similarity between the two poems. The question remains, however, whether this has been done unawares or simply because the two authors share similar patterns of thought.

The contemporary definition of intertextuality contributes to the understanding of the role of intertextual references:

"In contemporary usage, intertextuality does not only refer to the relationship between texts but also includes everything 'known' by the reader. Thus, it provides depth to the fictional reality (Intertextuality). […] Chandler argues that the usage of intertextuality in modern culture: 'is a particularly self-conscious form of intertextuality: it credits its audience with the necessary experience to make sense of such allusions and offers them the pleasure of recognition' (Chandler)." (Denne Welin 2007: 6)

In this definition we find once again references to recognized shared experiences. The readers can also be drawn into these shared experiences. Usually, intertextual references are supposed to be there intentionally. The authors are aware of using them and of the effect they can have on the reader. In contrast, the experience of similar haiku poems comes unexpectedly, while the authors believe the experiences they write about are personal and unique.

Swift's going back to other texts is a means of offering a new perspective to judge the story and the characters. While Swift is uncomfortable with the idea that his writing style is influenced by other authors, he has been able to view his role as a writer from a different angle, based on other writers' experiences. In *Making an Elephant: Writing from Within*, he claims:

'Which writers have influenced you?' is a complicated question. […] The word 'influence' itself is misleading. It assumes that one writer's writing can directly shape and inform another's, as it can, but surely the most important influences aren't influences in this sense at all. They are those writers who, though they may not leave on you any stylistic mark, yet ignite or reignite your simple desire to write. (Swift 2009: 19)

The writer Swift talks about is Isaac Babel. Later on, Swift judges his beginnings as a writer, and his inspiration, from an outside perspective: he compares himself with John Fowles. Swift reveals his desire to become a writer by comparing himself with an already accomplished writer and his beginnings. Although Swift denies being a faithful copy of Fowles, he notices similarities:

There is the fairly-well-known case of John Fowles, who went to teach on a magical Greek island and found there the inspiration for a successful novel. I don't recall if I saw myself as following his example. […]

There was no magical island. I was sent to Volos, a port on the east coast, largely destroyed by an earthquake in the 1950s and unattractively rebuilt. (Swift 2009: 42)

Like his characters, Swift applies parts of known experience to new experiences - perhaps in an attempt to make sense of them, and to sympathize with other persons. He judges his first editor in comparison with his father:

He was the same age as my father, and there were other parallels. They had the same name – my father taking the double 'l'. They'd both been in the navy in the war, serving on Arctic convoys to Murmansk, which had left in Alan's case (though I don't think my father escaped lightly) some terrible memories and a chronic need for warmth. They both had a quiet, modest core. But there the resemblances stopped, lost in that gulf between South Kensington and South Croydon, now filling anyway with a ruby-pink haze. (Swift 2009: 61)

Here Swift brings his editor closer to himself, since comparing him to his father makes Swift understand him better. At some point in time, father and son come to an understanding: "If I could meet him now/ There wouldn't be that gap between us" (Swift 2009: 233) says Swift in his poem *To His Dead Father*. In a similar way, readers can get a sense of familiarity by finding parallels with previously known texts in Swift's novels.

By judging themselves through other frames of mind authors offer themselves and the readers a new perspective on their present problems, and the occasion to go deeper and understand the others, just as Swift describes it in his poem *Another*: "To see ourselves as others see us:/ That's one thing/ But to see others when they don't see us,/ […] That's another" (Swift 2009: 267). The issue of understanding other characters is common to any novel, according to J. Hillis Miller:

The fact that a novel is made of words means that it is also a form of consciousness. The reading or criticism of Victorian fiction is therefore, like any other reading or criticism, to be defined as consciousness of the consciousness of another. Through the act of reading the reader tries to identify himself with another mind and to reexperience from the inside the

feelings and thoughts of that mind. Reading a novel is a form of intersubjectivity. (Bloom, ed. 2005: 201)

We go back to the past because it opens for us new possibilities of understanding our present situation, as Swift suggests in his poem *Perspective*: "Understand your position./ Understand the anguish of the painter/ Who long ago in some Flemish town/ Looked from his window and painted what he saw/ So it would remain, it its frame,/ Like another window on another world." (Swift 2009: 265). However, reflection on the past does not fit with the traditional haiku frame of mind.

The extraordinary in the ordinary

According to Lindsay, Swift's novels

deal with the extraordinary in the ordinary. His novels are about ordinary events in the lives of ordinary people. However, in their voices Swift ponders some of the bigger issues of life - death, birth, marriage and sex - as well as the everyday politics of relationships and friendships. His intricate narrative patterns raise questions about the relationship between personal histories and world events, between personal and public perceptions. (Lindsay 2002)

The same can be said about his poems, as he uses the same writing style. Stef Craps (2005: 177) states that Swift's language is "characterized by its attempts to improvise a fugitive lyricism out of the patterns of 'ordinary' speech". Everyday life is presented poetically: "So this is their life, what they do every day,/ [...] No, no, look again. It's not what it seems." (Swift 2009: 232) The words Swift uses in this quotation from *Rush Hour* are very simple. Just like in haiku poetry:

"The supreme elegance of the poem is felt by its relaxed reading. Nothing is forced or difficult in the formulation. It is like reading while you are riding in a vehicle some extremely simple advertisements made specifically for not giving you the work of deciphering and directly saying (only) what there is to say. Without pretensions or unnecessary precious or parasitic words." (Atanasiu 2015)

Some of Swift's poems are in fact very short, such as *Another*, *The Dead*, *Homings*, *Affection*, and *Civilization*. All these poems sound very natural and simple, just like Atanasiu describes haiku poems.

The poem *Another*, in very few words, allows us to reflect beyond the words that are written down. "To see ourselves as others see us:/ That's one thing." (Swift 2009: 267) After these very simple lines, which are written in haiku spirit, although they offer a statement rather than a concrete image we are given lines which remind us of the more familiar Western type of

lyricism: “But to see others when they don’t see us,/ When they aren’t just part of our own grey penumbra,/ In their own sweet, bright, unshadowed space:/ That’s another.” (Swift 2009: 267) The images Swift uses bring to mind haiku concrete imagery, partly, as he mentioned a “bright, unshadowed space”. At the same time, he combines “sweet” with this type of space, resulting in a personification which is not allowed in haiku poetry.

Another technique Swift borrows and adapts from haiku is that of juxtaposition of images:

“Joining the two parts of the poem is also, apparently, random. It was just accidentally that two phrases, otherwise trivial, happened to be side by side. That is a haiku’s refinement, to give the impression that things were not planned, that behind them there is no intent. To give you food for thought without seeming to do so deliberately.” (Atanasiu 2015b)

Swift searches for the extraordinary aspects found in the ordinary. The joining together of images and statements, in his case, seems spontaneous, yet most likely every single word was deliberately chosen for its power of allusion. In *Affection*, for example, the word mentioned in the title is coupled with several images, “no fires within”, “affection, flickering from skin to skin”, and “Just simple affection,/ Warming the air in between.” (Swift 2009: 267) By using these images Swift offers a better understanding of how he views affection and what he means by it (though statement as explanation is not permitted in haiku). He makes use once again of a haiku technique while simultaneously disregarding the rules:

“Two images whose tension increases when they are placed one next to the other, through the power of the silence where the allusions are at work, amplifying the little that is said in concentric, full of vibrations, contexts.” (Atanasiu 2015a)

Swift once again defies the rules as he refers to issues regarding memory in his poems. For instance, in *Relapse*, he does not only refer to the present. Haiku is the poem of the present. In *Relapse*, Swift uses both concrete imagery and reflections and abstract ideas typical to Western lyricism: “These things that were still there,/ Like scorched flowers under winterloads of ice (Swift 2009: 266)”. The concrete imagery is very striking, just like in haiku. However, unlike haiku, Swift talks directly about memories afterwards: “Memory caving in, an avalanche of the brain”. The image of flowers under ice evokes the way winter flowers were used as kigo theme for the Shiki Monthly Kukai in the poem by Cezar Ciobica: “ice flowers.../ the weight of words/ I never said”. The way this haiku poem works is explained by Atanasiu (2015a):

As you are reading the poem, you hesitate between accepting the tenderness of the ice flower and their being stone-cold, between tenderness and power (weight). The juxtaposition makes you gain an allegorical vision of the poem. The ice flowers are the result of avoiding difficult, heavy words in a conflictual situation, the equivalent of silence, of unspoken words. However, in another situation, where you should confess your admiration, they can also be the words you would like to say but cannot say, as you know they would not live up to the expectations of what is to be said.

The ice flowers are an oxymoron. We find in them the grace and fragility of flowers but also the burden of the heavy ice. Last, but not least, there is the weight, that is, the value, of the

unspoken words. The delicate and silent arabesque lying on the transparency between two human beings left speechless, overcome by emotions.

Similarly, Swift draws attention to the way memory works, using the image of the flowers preserved under ice. The fact that we notice similar issues addressed in haiku and Western poetry may have to do with mannerism: "Haiku poetry often seems mannerist poetry. Both due to the techniques used and due to the fact that it addresses the same issues." (Atanasiu 2015b)

The rule that Swift often breaks has to do with discretion. In the poem *Relapse*, after using the concrete image, he mentions memory directly. We make the connection right away. In a haiku poem, this would not only be an interdiction but an unnecessary repetition. To an Easterner, just the concrete image would have been enough. Haiku relies only on objects and their power of suggestion. Yet, Swift seems to adapt haiku techniques to be understood by the Western frame of mind. Otherwise, unused to reading haiku, we would have risked misinterpreting the poet's experience.

Ellipsis in haiku comes hand in hand with discretion: "The poem's most important quality is its discretion. The author communicates just a state of things and, by the way in which she discloses it, an attitude towards it – a restraining, distant, unapproachable one." (Atanasiu 2015)

In this way, the reader is left with more to imagine. Even so, Swift adapts this technique, only presenting, for instance, in the poem *To His Dead Father*, a few words and ideas summarized in the end: "We'd be like equals, brothers, friends" (Swift 2009: 233). Something has happened, and memories have taken a son back to his father who is no longer there. Now the same age as his father was, he would like to have a dialogue with him. This idea leads us who know Swift's novels to *Shuttlecock*, where Prentis wonders about what his father has thought and done as a war spy. Once again, like in the poem *Relapse*, we find the image of freezing: "Their age freezes, but we go on". What follows manages to create a contrast like in haiku: "Burning the years" (Swift 2009: 266). Freezing and burning are opposites, yet they manage to come together. Swift uses abstract ideas combined with concrete images, adapting again the Westerners' frame of mind to haiku technique.

While it is not clear whether the similarity of Swift's poems to haiku is a simple coincidence, the resemblance to haiku has been noted by critics. Vianu states about his novels: "Each incident is perfect, a haiku in movement." (2006: 171) The stream-of-consciousness style of Swift has, according to her, a distinctive feature: "Memorable sentences, short poems, almost haiku-like (with European countenance, though), pop up in every paragraph" (2005: 298). Malcolm (2003: 202) refers to the descriptions in *The Light of Day* as "gumshoe haiku". The similarities with haiku in Swift's work could have to do with the influence of Imagism on Modernism. Swift took over the stream-of-consciousness from Modernism. The influence of haiku on Imagism is recalled by the famous poem imitating haiku by Ezra Pound, *In a Station of the Metro*.

Conclusions

Swift's adaptation of haiku technique goes hand in hand with presenting a unique view on everyday reality. However, this very idea is contradictory and built on contrasts reminiscent of haiku.

Kao (2011) views the poem as "a unique perspective". She draws this idea from W.H. Auden, who believes that a poem "must say something significant about a reality common to us all, but perceived from a unique perspective." Swift achieves this both in his poems and in his prose writings. In his prose, he uses allusions to previous texts to describe the way various characters view the same reality from different perspectives. Memories, problems with relationships, understanding oneself and the world one lives in, looking into the past for present-day problems, dealing with the loss of the loved one, all these are issues anyone can come across in everyday life. Everyday life becomes something unique; every incident can gain features associated with poetry in Swift's writings.

However, the question remains of how Swift actually achieves this "unique perspective". His writing style is not the usual lyrical style. Yet it is not the usual, contemporary, colloquial style of most poets either. Sometimes he uses statements, almost like full sentences. Sometimes he seems to write a story with plot (such as in *On the Bridge* and *The Virtuoso*). Sometimes he makes use, as we have seen, of concrete imagery mixed with reflections. Other times the whole poem sounds very philosophical and reflective (such as *The Waves*, and *Perspective*). Why would readers be interested in his poems, after they have been interested in his novels? Swift uses the mere-exposure effect, which states that we prefer something because it is familiar to us. We are familiar with his novels, we have enjoyed them, and now, since most of his poems show us allusions to his novels, and since we recognize his writing style, we will enjoy them as well.

References

Atanasiu, Corneliu Traian. 2013. *Mulcom picurînd* (*Slowly Dripping*), PIM Publishing House, Iaşi.

Atanasiu, Corneliu Traian. 2015a. *Ice Flowers*, http://variantaenglezeasca.blogspot.ro/2015/12/ice-flowers.html, translation from Romanian into English by Irina-Ana Drobot.

Atanasiu, Corneliu Traian. 2015b. *Out of Nowhere*, http://variantaenglezeasca.blogspot.ro/2015/12/out-of-nowhere.html, translation from Romanian into English by Irina-Ana Drobot.

Atanasiu, Corneliu Traian. 2015c. *The Imitating a Good Haiku Poem Exercise*, http://variantaenglezeasca.blogspot.ro/2015/10/the-imitating-good-poem-exercise.html, translation from Romanian into English by Irina-Ana Drobot.

Baciu, Sorin. 2013. *Culture. An Awareness Rasing Approach*, Ed. Cavaliotti, Bucuresti.

Ben-Porot, Ziva. 1976. *The Poetics of Literary Allusion*. PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1:108.

Craps, Stef. 2005. *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift*. Brighton/ Portland: Sussex Academic Press.

Denne Welin, Maria. 2007. From My Point of View: Intertextuality, Mid Sweden University, English C/Special Project.

Furniss, Tom. *Allusion, Influence, and Intertextuality* (2002-2003) http://personal.strath.ac.uk/t.furniss/firstyearpoetry/32101_9a.htm

Hofstede, Geert. 1994. *Cultures and Organizations, Software of the Mind.* AMED, Harper Collins.

Kao, Justine, Jurafsky, Dan. 2011. A Computational Analysis of Style, Affect, and Imagery in Contemporary Poetry, Stanford University.

Lindsay, Cora. (2002), *Graham Swift*, www.contemporarywriters.com.

Macey, David. 2001. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Penguin Books, New Ed Edition.

Malcolm, David. 2003. *Understanding Graham Swift*, The South University of South Carolina Press.

Swift, Graham. 2009. *Making an Elephant. Writing from Within*, New York: Alfred A. Knopf.

Vianu, Lidia. 2005. *British Desperadoes at the Turn of the Millennium*, LiterNet Publishing House.

Vianu, Lidia. 2006. *The Desperado Age*, *LiterNet Publishing House*.

THE EXPERIMENTAL LITERATURE OF *NOII* LITERARY GROUP

Larisa Stîlpeanu
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This current paper aims at defining the literary concept experiment(alism) as it is understood under the conditions of the Romanian communist space with concern to the literary group "Noii". The experimental literature of "Noii" group is very much connected with the idea of communism and sub-culture in what concerns the Romanian literature. It is very difficult to find a suitable and short description regarding the activity of this group, however the main term which classifies it would be that one of "rupture". It is not rupture of past and literary tradition, but a rupture of the contemporary way of understanding the literature. The most important fact about the members of this literary group is that they manage to establish their own system of rules in writing the experimental text. Although their novelty had a high level, they did not continue to write using the same rules after the end of the communist period. Their experiment was only a definite period in their work and not a continuous one.

Keywords: experiment, sub-culture, postmodern culture, communism, Noii

S-a vorbit foarte mult despre faptul că arta adevărată este experimentală, iar experimentul este în mod natural legat de inovaţie, lucru care ne face să ne gândim la conceptul lui Octavio Paz, „tradiţia rupturii", ca implicând experimentul. „Tradiţia rupturii", în ceea ce priveşte evoluţia poeziei, poate fi aplicată, cred eu, în cadrul oricărui tip de literatură, curent sau mişcare literară. Ruptura se referă la stil şi viziune, iar cei care o simt se predau unei negaţii absolute a ceea ce a fost înainte, lăsând în urmă trecutul şi neacceptând nicio cale de mijloc pe viitor. Ne putem gândi la experiment şi ca la un termen potrivit pentru a defini ruptura faţă de o etapă anterioară, însă trebuie avută foarte mare grijă în faţa riscului generalizării.

Pornind de la această experienţă a rupturii, lucrarea de faţă este o încercare de a interpreta experimentul realizat de membrii grupării *Noii* sub aspectul limitelor impuse de text asupra fiecărui scriitor în parte. Este interesantă o astfel de analiză pentru că *Noii* se rup nu de istorie, de trecut, ci de momentul prezent, de felul în care se scrie literatură de către contemporanii săi. Această ruptură presupune pentru scriitorii în cauză o deschidere culturală imensă, cunoştinţe din domenii diverse, un interes deosebit faţă de orice aspect al vieţii sau al cunoaşterii care poate fi de folos în regândirea literaturii sau a scriiturii. Limitele sugerate mai sus se referă chiar la această regândire a trecutului, a avangardelor (în special cele ruseşti), dar şi la o aliniere cu nivelul culturii postmoderne americane. Nu mă voi folosi de o abordare descriptivă a întregului grup şi nici nu voi încerca aducerea acestora sub umbrela aceluiaşi filon experimental, ci voi avea în vedere abordarea experimentului în cazul fiecărui scriitor în parte, evidenţiind o limită specifică fiecăruia, o limită ce s-a dezvoltat tocmai pe baza acestei rupturi faţă de „aşa trebuie să fie". Această limită nu se referă la un tip de experiment îngrădit, desfăşurat în cadrul anumitor zone demarcante care restricţionează nuanţele experimentului, ci se referă la acel punct în care textul ajunge să forţeze temerile scriitorului, sunt limite care definesc încercarea puterilor unui scriitor într-o anumită situaţie, textul devenind punctul de intersectare a experimentelor practicate de scriitorii în cauză. Limita este acel punct în care

poate fi sesizată foarte clar diferenţa dintre eu şi lume, cum spunea Crăciun, o ruptură care este căutată cu din-adinsul nu pentru a fi anulată, ci pentru a fi aprofundată întărită, scopul final fiind un pact terapeutic. Este limita prin care textul dovedeşte nuanţe soteriologice.

Deşi sunt cunoscuţi ca fiind prieteni şi membri ai aceleiaşi grupări, cei trei Gheorghe şi ceilalţi nu demonstrează o unitate în ceea ce priveşte stilul abordat sau tehnicile narative. Dimensiunile teoretice abordate la nivel de grup în perioada facultăţii nu s-au păstrat şi nu au evoluat în aceleaşi direcţii în cazul tuturor scriitorilor implicaţi, ci s-au îndreptat către exploatarea unor filoane diferite, dezvoltând câte o afinitate pentru un anumit aspect al textului. Astfel, voi avea în vedere în această lucrare discutarea experimentului realizat de trei dintre scriitorii grupării, membrii centrali, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova şi Mircea Nedelciu, urmărind felul în care, prin intermediul textului, sunt depăşite limitele presupuse de enigma corporalităţii, cele ale limbajului, respectiv cele ale comunicării cu personajul de dincolo de text, cititorul. Este vorba despre limite ce sunt forţate de „plăcerea de a gândi", cum o numeşte Caius Dobrescu[1], limite impuse de scriitorii însăşi cu scopul de a le depăşi şi dezvolta continuu. Activitatea comună a tinerilor membri ai grupării a avut o puternică influenţă asupra acestora, Gheorghe Iova fiind, în principal, cel care a dominat grupul, prin idei şi temperament. Filoanele descoperite în tinereţe au fost folosite diferit de fiecare scriitor în parte, dezvoltându-se spirite scriitoriceşti particulare şi greu de încadrat în anumite tipare. Pentru o mai bună înţelegere a evoluţiei fiecărui scriitor în parte mi se pare utilă o scurtă prezentare a activităţii de început a scriitorilor grupului, a contextului în care s-au format şi al programului pe care îl urmau.

Au refuzat să fie categorisiţi ca avangardişti, deşi lucrurile nu sunt nici aici clare. Perioada lor de studenţie a implicat surse teoretice şi formatoare, precum reviste de avangardă literară, de teorie, de psihanaliză, surse pe care le citeau şi le analizau cu nesaţ preluând ceea ce credeau că se poate modifica, rediscutând conceptele şi propunând propriile teorii. Totul devine şi mai neclar în momentul în care părerile sunt împărţite chiar de membrii grupului. Gheorghe Iova susţine că ceea ce făcea ei nu era avangardă literară, nici textualism, ci o literatură de tip identitar. Pe de altă parte, Gheorghe Crăciun are sentimentul că face parte dintr-o avangardă damnată, iar Gheorghe Ene vorbeşte despre Iova ca fiind „creierul textualismului". Mircea Nedelciu îşi recunoaşte orgoliul de a refuza orice tip de influenţă. Oricât de mult ne-ar plăcea să ne încredem în singularitatea şi originalitatea pură a textelor scriitorilor, nu ne putem lăsa păcăliţi de o astfel de idealitate. Influenţe au existat atât din partea conţinutului „Tel Quel", cât şi din partea avangardei ruseşti, a filozofiei wittgensteiniene, dar şi din partea literaturii române a anilor '60, mai precis a criticilor acestei perioade. Caius Dobrescu identifică la criticii literari ai generaţiei '60 o ezitare între impersonalitatea metodei ştiinţifice şi personalizare ca esenţă a experienţei libertăţii. Plecând de la acest interes al generaţiei '60 pentru cultul individului şi al persoanei umane, Caius Dobrescu observă o asemănare a scriitorilor optzecişti (implicit membrii grupării *Noii*) cu gândirea criticilor anilor '60. Această asemănare pleacă de la intersecţia mai multor influenţe: „pe de o parte, ei descoperă modernismul anglo-american de tip New-Criticism, care presupune detaşare, control, ironie, luciditate, în cultivarea tutoror genurilor literare, inclusiv cele critice. Pe de altă parte, şi absolut în acelaşi timp, se manifestă cu putere şi influenţa entuziasmului de tip Flower Power, care incită la informalitate, la explorare continuă, la exacerbarea afectivităţii şi imaginaţiei."[2] Generaţia '80 continuă ceea ce

[1] Caius Dobrescu, „Tradiţia plăcerii (de a gândi): Gheoghe Crăciun şi continuitatea intelectuală dintre critica literară a generaţiei '60 şi creaţia literară a generaţiei '80", în *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, coord. Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţa, 2012, pp. 11-42.
[2] Caius Dobrescu, *op. cit.* , în *Trupul şi litera*, pp. 31-32.

au început criticii şaizecişti, să valoreze civilitatea şi stăpânirea de sine în conversaţie. Excepţie face, după cum ne sugerează criticul, Gheorghe Iova.

Din acest motiv consider că este potrivită o abordare de mijloc a situaţiei prin discutarea experimentului literar, concept care a fost adoptat de toţi scriitorii în cauză, dar şi discutarea posibilelor influenţe asupra experimentului desfăşurat de aceştia. Textul care a marcat latura experimentală a grupului este cel redactat de către cei trei Gheorghe (Crăciun, Ene, Iova), un text care a fost interpretat ca fiind avangardist şi care a stârnit multe polemici. Este greu să nu încadrezi activitatea lor ca fiind lipsită de orice nuanţă avangardistă din moment ce lor le aparţine primul şi singurul (îndrăznesc a spune) manifest literar al generaţiei lor. Sorin Preda îşi aduce aminte de demersul celor trei scriitori din anul 1971, demers ce implica un manifest al literaturii române, primul şi singurul manifest literar al Generaţiei '80, cum susţine şi acesta: „Scriind împreună un manifest literar, cei trei Gheorghe se gândeau prea puţin la ei şi la «generaţie». Ambiţiile lor erau mult mai modeste – voiau doar să schimbe faţa obosită şi bătrânicioasă a literaturii române."[3] Prin aceasta cei trei nu înţelegeau o atitudine avangardistă, ci o orientare către o literatură identitară, de sine, bazată pe un text ce presupunea îmbinări de cuvinte din care să reiasă senzaţionalul.

Mi se pare indicată redarea manifestului pentru o mai bună interpretare a acestuia:

„**Text comun**

Este un text de angajare în literatură ca instituţie literară. În urma unor experienţe comune care au urmărit aflarea existenţei poemului la un nivel de indestructibilitate, afirmăm că poemul este îndreptat egal către toate lucrurile lumii. Contextul poemului este existentul. Poemul aparţine limbii, el se compune din propoziţii ale limbii şi nu constituie un limbaj aparte. Poemul este un text. Poemul oferă un punct de observaţie în univers. El este o realizare umană. Adică impune intenţionat. El descrie puterea unor existenţe umane. Limba este adecvarea unui grup uman la existenţă. Ea face parte din existenţa umană. Ea este accesibilitatea maximă de care noi ne bucurăm în univers. Limba este posibilitatea noastră de a ne folosi de văzul altor semeni. Ca şi limba, poemul nu este o convenţie liberă. A scrie un poem înseamnă a decide existenţa unui text util. Poemul nu substituie nici o altă existenţă. Substituirea unei existenţe de către o altă existenţă, aceasta este inadecvarea. Un text scris în libertatea limbii poate fi recunoscut şi utilizat ca poem dacă textul exercită asupra mea o putere de aceeaşi natură cu puterea pe care el o descrie, puterea unei existenţe asupra existenţei mele. Interpretarea poemului nu face parte din utilizarea lui ca poem. Utilizarea textului ca poem constă în citirea sau citarea lui. Un om este poet în timpul şi numai în timpul în care el scrie un poem. Locul adecvat al existenţei poemului este circuitul obiectelor artistice. Publicarea este actul de integrare al poemului în circuitul obiectelor artistice. În acest sens, publicarea este un act de constituire a poemului ca poem. Existenţa acestui text dovedeşte necesitatea lui.

Gheorghe: Crăciun, Ene , Iova"[4]

În *Documentarea unei neînţelegeri*, Iova explică provenienţa ideilor din „Textul comun". Astfel, Iova a contribuit cu următoarele idei: poemul aparţine limbii şi utilizează propoziţiile limbii; poemul se foloseşte de cuvintele limbii doar pentru valoarea lor de semnificanţi; propoziţiile unui poem nu au putere de sugestie putând să se asemene cu orice tip de cuvântare eşuată din perspectiva transmiterii mesajului. Pentru Gheorghe Iova, „tăietura epistemică" presupune reactivarea geniului efemerului specific literaturii, geniul şi forţa

[3] Sorin Preda, „O restituire mai mult decât necesară: Primul manifest literar al «Generaţiei 80", Vatra, nr. cit., p. 49.
[4] Gheorghe: Crăciun, Ene, Iova, *Text comun*, în Sorin Preda, „O restituire mai mult decât necesară: Primul manifest literar al «Generaţiei 80", în Vatra, nr. 9-10, 2007, p. 50.

prezentului. În fond, poemul este un simplu text pentru Iova şi ceilalţi. Tot lui Iova îi aparţin ideile cum că poemul nu este un gen literar şi că acesta se ocupă de descrierea influenţei altora asupra existenţei poetului. Pentru Gheorghe Crăciun, la momentul respectiv, poemul nu se deosebea de alte forme ale limbajului lingvistic, iar realizarea lui dovedeşte şi că poemul devine un mod de existenţă, devine mărturia existenţei autorului.

Gheorghe Ene este cel care defineşte poemul doar în limitele temporale şi fizice ale scrierii sale, iar odată ce a fost încheiat, poemul nu mai aparţine autorului, ci publicului, destinatarului, cititorului, lumii. După încheierea poemului, autorul devine şi el cititor ca toţi ceilalţi care iau contact cu poemul, însă el are privilegiul de a fi primul cititor. Autorul scrie poemul respectiv având în gând un destinatar, în primul rând propria persoană.

În volumul *Documentarea unei neînţelegeri*, Iova redă „Textul comun" ataşându-i câteva comentarii referitoare la diferenţele de opinie a celor trei şi a opiniei lui Matei Călinescu căruia îi prezentaseră textul. Astfel, Călinescu neagă faptul că poemul este îndreptat egal către toate lucrurile lumii, faptul că poemul este existentul, că poemul aparţine limbii sau că el se compune din propoziţii ale limbii. Pentru Călinescu poemul nu este un simplu text[5].

Despre acest manifest Iova notează că ei vedeau o lume pură, ideală, perfectă, a cărei copie imperfectă este universul real. Notiţa a fost făcută în timpul unei sesiuni a cenaclului Junimea (la 6.12.1970, după cum îşi aminteşte Iova), pe verso al unei foi ce conţinea comentarii ale lui Lăcustă. Întrebat dacă ar mai putea scrie un astfel de manifest, Iova răspunde că acest lucru nu este posibil, că ar însemna să scrie cu totul altceva, un „simplu şi banal text al însingurării" din moment ce i-ar lipsi Ene şi Crăciun.

Tot un comentariu al lui Iova ne atrage atenţia că Gheorghe Crăciun s-a dezis de conţinutul manifestului şi de semnătura acestuia în 1989. De altfel, Crăciun recunoaşte că pînă la 25-26 de ani căuta exactitatea cuvântului, puterea lui denotativă, o sintaxă a actelor şi a gesturilor, o sintaxă procesuală, dar recunoaşte şi faptul că pe atunci îi lipsea substanţa, că nu prea ştia despre ce să scrie şi că aştepta o anumită stare propice. „Am crezut că limbajul e totul. Aveam măcar o convingere conotată de un oarecare fanatism. Am crezut că limbajul e/are o proastă întocmire şi că e menirea mea să... Am crezut că limbajul pentru a putea spune, în sfîrşit, ceva adevărat, trebuie să fie remodelat inclusiv sintactic. Mi s-a părut că limbajul literaturii trebuie să se afle ascuns în cel al vorbirii zilnice dar numai ca potenţialitate."[6] Adrian Lăcătuş explică această situaţie ca pe un regret faţă de perioada care le oferea şansa de a fi diferiţi faţă de ceilalţi: „[...] ei nu îşi pot reprima totuşi complet senzaţia inconfortabilă de nostalgie pentru perioada în care stagnarea socială şi culturală lăsa culoare libere creativităţii şi întreţinea o aură difuză în jurul statutului scriitorului. [...] Fiind o contra-cultură, de opoziţie, el începe să se dezintegreze odată cu destrămarea sistemului general pe care îl contesta."[7] Faptul că s-au dizolvat limitele şi constrângerile impuse de regimul comunist a făcut ca experimentul desfăşurat de membrii grupării *Noii* să nu mai aibă un impact atât de mare asupra publicului, mai ales că foarte mulţi scriitori începeau să lase deoparte inhibiţiile şi temerile şi se orientau şi ei către tot felul de experimente sau obiceiuri prin care să se diferenţieze de ceilalţi. Astfel, *Noii* nu au eşuat, ci au preferat să se dezvolte separat pe filoane care să le asigure particularitatea, singularitatea în literatura contemporană.

[5] Gheorghe Iova, *Documentarea unei neînţelegeri*, Bistriţa, Editura Charmides, 2012, pp. 4-5.
[6] Gheorghe Crăciun, „Dintr-un «caiet de teze»", Interval, Formarea personalităţii, 4(12), 1998, p. 36.
[7] Adrian Lăcătuş, *Experimentul literar în proza românească postbelică şi contemporană. O perspectivă cognitivă şi comparată*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013, p. 58.

Membrii grupării *Noii* respingeau clasarea genurilor, negau speciile tradiţionale în favoarea unei poetici a textului cu nuanţe avangardiste şi poststructuraliste, aducând un nou suflu ideii de naraţiune prin adoptarea prozei scurte în care acţiunea, pe cât este de concentrată, pe atât de complexă este. Au adus în atenţia cititorilor structuri narative noi, decupaje intertextuale, jocul planurilor şi al instanţelor narative, jocurile de limbaj, preferinţa pentru experimentele cu limbajul. „Realitatea imediată" a căpătat interes pentru noua generaţie, iar acelaşi interes faţă de lucrurile ordinare le-a oferit posibilitatea de a descoperi noul şi de a experimenta cu tot felul de inovaţii textuale. Grupul lor căutau să exprime ceea ce nu putea fi redat, să redea autonomia operei artistice, să readucă în faţa publicului estetica modernistă şi să o redefinească, să o adapteze noii culturi sociale. În detrimentul romanului au preferat şi au instituţionalizat sintagma de „proză scurtă". Mircea Nedelciu leagă lungimea textului de mai multe considerente ce influenţează calitatea prozei scurte. Printre acestea se remarcă: temperamentul scriitorului, actualitatea temelor propuse de acesta, gradul de acces la realitatea respectivă (al autorului), poziţia sa (afirmativă sau polemică), viteza textului, procedeele utilizate, inteligenţa autorului[8]. Dintre acestea însă cea mai importantă este adecvarea lungimii textului la tema abordată, la sintaxă, la intenţiile literare ale autorului, la contextul social-istoric, la tipul de cititor vizat.

Un alt motiv pentru care tinerii scriitori refuză romanul este stricteţea presupusă de acesta în ceea ce priveşte formulele sau tehnicile narative. În roman nu sunt permise schimbări bruşte de tehnică sau structură, nu sunt acceptate prea uşor inovaţiile literare sau experimentele cu limbajul, în timp ce în proza scurtă scriitorii descoperă o mai mare libertate în joaca cu toate aceste aspecte, dar şi o uşurare în ceea ce priveşte riscul de a nu-şi fi găsit stilul propriu, tineri fiind. Romanul este un gen închistant, implică un scris asumat, pe când proza scurtă presupune o metodă de adecvare la scrisul european. Pentru Mircea Nedelciu şi ceilalţi romanul este echivalent cu „a eşua", la fel şi nuvela sau schiţa. Constantin Stan povesteşte într-un interviu pentru Centrul Cultural Piteşti despre cum erau „muştruluiţi" în grup cei care publicau acceptând condiţiile cenzurii. *Noii* considerau genurile a fi „clasate, perimate şi oportuniste" pentru că erau uşor de controlat de către Putere. Romanul era cel mai uşor de controlat şi cel mai detestat de către membrii grupului, îndreptându-şi atenţia către formele prozei scurte. C-tin Stan povesteşte cum l-a dezamăgit pe Crohmălniceanu, dar şi pe ceilalţi colegi ai săi, prin faptul că a debutat cu roman în 1979, *Carapacea*. În ciuda eventualelor divergenţe legate de acest subiect, cei nouă prieteni au rămas legaţi sentimental: „Ne leagă încă şi acum modul de a gândi rosturile literaturii, „textului", dacă vrei, conştientizând de ce şi cum îl construim"[9], spune C-tin Stan.

Romancierul englez B. S. Johnson asemăna în 1973 latura experimentală a literaturii cu insuccesul şi considera că tot ceea ce poate fi inclus în categoria experimentului în ceea ce priveşte literatura sa a fost pus deoparte fără a fi arătate publicului. Tot ceea ce a publicat a considerat că sunt scrieri de succes. De asemenea, omologii săi americani, Raymond Federman şi Ronald Sukenick, supra-ficţionişti, împărtăşesc ideea lui Johnson şi sunt chiar ceva mai radicali susţinând că cei care definesc experimentul ca fiind tot ceea ce îi depăşeşte, ceea ce li se pare foarte greu de atins, tot ceea ce este provocare greu de realizat, reprezintă „clasa de mijloc

[8] Mircea Nedelciu, „Importantă e adecvarea", răspuns la ancheta intitulată „Proza scurtă – un gen în derivă?", în „Scînteia tineretului", Bucureşti, 12 septembrie 1981, p. 4, *apud.* Ion Bogdan Lefter, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Piteşti, Paralela 45, 2010, p. 15.

[9] „Proza şaizecistă îşi epuizase valenţele creatoare. Se oficializase. Mima libertatea şi curajul...", interviu cu Constantin Stan, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=2059:interviu-cu-constantin-stan&catid=229:revista-arges-iulie-2009&Itemid=112, verificat în data de 30.06.2015, la ora 15.55.

a scriitorilor". Federman nu crede că „un scriitor de ficţiune care are cea mai mică doză de respect de sine şi încredere în ceea ce face, îşi poate spune sieşi: «Acum voi experimenta cu ficţiunea; acum voi scrie un text experimentalist». Există scriitori care afirmă acest lucru despre propriile ficţiuni. Scriitorul de mijloc este cel care pune eticheta de EXPERIMENT la tot ce este dificil, ciudat, provocator, chiar original... Ficţiunea este numită experimentalistă din disperare."[10] Dacă pentru postmoderniştii americani experimentul înseamnă eşec, eşuare, observăm că pentru membrii grupării *Noii* acest eşec nu se regăseşte în experimentarea şi explorarea formelor noi, ci în blocarea în limitele închistante ale romanului şi ale formelor narative tradiţionale. Ei propun trecerea coerenţei vieţii în coerenţa textului cu tot ceea ce presupunea aceasta. Pentru a fi coerent un text nu are nevoie să fie cât mai lung şi explicit, ci are nevoie să gradeze cât mai multă viaţă într-o scriitură rapidă, vivace, densă, o scriitură care să cuprindă limbaje cât mai diverse, limbaje ale omului de rând: limbaje ale grupurilor sociale, ale profesiilor, ale marginalilor, ale autorităţii, ale epocilor. Astfel, virtuozitatea prozei scurte constă în cuprinderea tuturor acestor limbaje în conţinutul şi forma ei fără a pierde din coerenţa vieţii: „A experimenta înseamnă a-ţi propune de bună voie, fără miza unei cariere literare, «rătăcirea» în spaţii necartografiate încă, periculos de libere, periculos de scăpate de sub control, periculos de informale."[11] Contrar a ceea ce ne spune Federman, *Noii* susţin o căutare a experimentului în toate colţurile existenţei şi fac din acesta un scop al textelor lor. Având în vedere că ei au în spatele lor o semnificativă cultură şi o consistentă literatură, scriitura lor nu mai presupune reinventarea realităţii, ci „asumarea realului printr-un limbaj conştientizat"[12], fiind dominaţi de plăcerea de a gândi (Caius Dobrescu) mai sus menţionată; „generaţia de grămătici" (Gh. Crăciun) se idealizează în reinterpretarea unei imagini organice, o senzaţie, o percepţie, o *aisthanesthai*; cele mai mărunte evenimente devin literatură, fiind întreţinute de un mecanism al „generării şi funcţionării textului narativ" (Gh. Crăciun). Aceste mecanisme, aceste evenimente mărunte fac parte dintr-o vastă cultură a cunoaşterii prin care se explică preferinţa pentru schimbare, pentru acţional şi senzaţional.

Experimentul în cazul membrilor grupării *Noii* s-a orientat către explorarea limbajului, a comunicării cu cititorul, a corporalităţii, dar şi a limitelor sociale. Acesta nu a constat doar în explorarea limbajului şi ale formelor acestuia, ci şi în combinarea tehnicilor narative în aşa fel încât rezultatul, proza scurtă, să dea dovadă de spirit inovativ, de ingeniozitate şi capacitate de comunicare cu cititorul. Experimentul, de altfel, este, sub orice formă ar lua, pentru toţi scriitorii în cauză de nelipsit din textele lor. Dinamica realităţii este surprinsă în toate prozele scurte ale acestora, iar acest lucru se datorează în principal adecvării stilului la conţinutul povestirii, dar şi la tipul de cititor vizat. Se remarcă atât diversitatea structurilor textuale sau lingvistice, cât şi inteligenţa de a le combina în aşa fel încât totul să pară cât mai real cititorului, cât mai aproape de propria experienţă. Mircea Nedelciu recomandă un tip de experiment în care capacitatea combinatorie a scriitorului este foarte importantă, aceasta implicând utilizarea a mai multor stiluri sau tehnici narative care definesc identitatea scriitorului, asigură calitatea inovativă a

[10] „believe that a fiction writer with the least amount of self-respect, and belief in what he is doing, ever says to himself: «I am now going to experiment with fiction; I am now writing an experimental piece of fiction.» Others say that about his fiction. The middle-man of literature is the one who gives the label EXPERIMENT to what is difficult, strange, provocative, and even original… Fiction is called experimental out of despair." în Raymond Federman, *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, Chicago, IL: Swallow Press, 1975, p. 7.

[11] Gheorghe Crăciun, „Experimentele unui deceniu (1980-1990)", în *Experimentul literar românesc postbelic*, coord. Monica Spiriddon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Piteşti, Paralela 45, 1998, p. 36.

[12] Gheorghe Crăciun, „Arhipelagul '70-'80 şi noul flux", în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Piteşti, Paralela 45, 1999, p. 215.

textului şi fac scriitorul mai răspunzător faţă de textul său. De altfel, într-un interviu acordat lui Petru Cimpoeşu, Nedelciu susţine că doar constrângerile şi regulile pot duce la experiment literar în adevăratul sens al cuvântului. Datorită acestor constrângeri spiritul scriitorului poate ţâşni, prin scris, spre libertate[13]. Constrângerile acestea erau impuse în principal de sistem, de societate, iar nerespectarea lor duce la experiment. În momentul în care dispar constrângerile, experimentul se diminuează sau, mai degrabă, îşi pierde din singularitate din cauza apariţiei a mai multor scriitori care încearcă şi ei să experimenteze în diverse moduri posibile. Nedelciu oferă exemplul romanului (*Les Revenentes*) lui Georges Perec în conţinutul căruia a folosit doar vocala „e" sau romanul aceluiaşi autor în care lipseşte cu desăvârşire vocala „e" (*La Disparition*). Având în vedere că până în momentul afirmării grupării *Noii* literatura română nu a avut parte de astfel de „experimente neserioase", cum le numeşte ironic Nedelciu, scriitorul este nemulţumit de acest aspect al literaturii române. Însă această lipsă a experimentului literar îi oferă două posibilităţi de identificare: „În timp ce citesc, mă simt solidar pe două pagini sau pe două sute de pagini cu mai toţi scriitorii romîni de azi, cînd scriu însă... aproape cu nici unul."[14] Faptul că nu se simte solidar cu ceilalţi scriitori în momentul în care scrie se datorează laturii experimentale a textelor sale şi faptului că se diferenţiază de ceilalţi. Tocmai aceste experimente sunt utile unei literaturi, riscuri ce îi asigură continua dezvoltare şi care influenţează gândirea societăţii prin dialogul ce se instituie între text şi public. Spiritul experimentator al lui Nedelciu presupune evitarea formulelor comune, acceptabile, obişnuite. El preferă să cocheteze cu ideile avangardei şi să le readucă în atenţia publicului. Oferă exemplul volumului *Amendament la instinctul proprietăţii* pe care l-a intenţionat a fi „o cercetare ştiinţifico-fabulatorie a activităţii umane de a povesti, şi mai puţin o carte de povestiri."[15] Caracterul experimental al lui Mircea Nedelciu susţine o limită a scriitorului cu literatura în sine, cu modul de concepere al acesteia, cu istoria ei, dar şi cu riscul acesteia de stagnare. Experimentul este cel care duce la evoluţia literaturii. Poate fi vorba şi despre procedee literare ce aparţin secolului XIX, acestea trebuie revalorificate şi adecvate la realitatea prezentului, având convingerea că temele „mari", ideile şi valorile „eterne" nu pot trăi în texte lipsite de rădăcini în prezent.

Experimentul lor a continuat şi după '89, însă nu a fost la fel de radical, s-a diminuat, s-a cuminţit. Fiecare membru al grupării *Noii* a dezvoltat un filon al tinereţii, un filon ce i s-a potrivit şi pe care l-a putut exploata, însă nu până la epuizarea sa. Mircea Nedelciu spune răspicat în interviul oferit lui Andrei Bodiu în revista „Interval" că optzeciştii nu fac decât să exploateze filoane descoperite în tinereţe, fiindu-le aproape imposibil să se reinventeze[16]. Nedelciu a exploatat „ingineria textuală", Iova „textuarea", Crăciun corporalitatea textului, Ene „spovedania textului". În orice ar consta experimentul *Noilor,* acesta se manifestă în strânsă legătură cu firescul comunicării, însă noţiunea de text este redefinită. Textul încorporează vocile unor persoane reale, fragmente de jurnal sau ziar, conversaţii transcrise, toate intrând sub umbrela practicilor textuale. Scriitorul este conştient de activitatea sa, de faptul că el scrie, iar eul nu mai este în lume, ci este „una dintre graniţele lumii" (L. Wittgenstein).

---

[13] Mircea Nedelciu, „...Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie...", interviu consemnat de Petru Cimpoeşu, în „Ateneu", Bacău, anul 21, nr. 2 (171), februarie 1984, pp. 8-9, *Apud.* Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 19.
[14] *Ibidem*, p. 20.
[15] „Cinci minute cu scriitorul Mircea Nedelciu", interviu de Liviu Papadima, în „Tribuna României", Bucureşti, anul XIV, nr. 290, 15 aprilie 1985, p. 15, *apud.* Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 21.
[16] Mircea Nedelciu, „Sunt atît de orgolios încît consider că nici n-am avut modele şi nici nu m-am lăsat influenţat", Interval, Formarea personalităţii, 4(12), 1998, interviu realizat de Andrei Bodiu, pp. 21-30.

Este vorba despre acelaşi „sentiment de sine" despre care vorbeşte şi teoreticianul Georges Poulet: „orice operă literară implică un act de conştiinţă de sine săvârşit de cel care scrie. A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gândurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gânduri. Gândesc: aceasta vrea să spună în primul rând: mă descopăr ca subiect a ceea ce gândesc."[17] Textualist sau experimentalist, deconstructivist sau Tel-Quel-ist, discursul biografic, „sentimentul de sine e lucrul cel mai individual din lume" (Georges Poulet), textul identitar nu mai este doar o prezenţă sporadică, excentrică, ci capătă drepturi depline atât în proză, cât şi în poezie. Avem de-a face cu texte dificile, identitare, foarte personale, insolite, cu un interes deosebit pentru cotidian, texte care atacă viaţa, contingenţa socialului, a politicului. Este vorba despre texte care oferă o imagine extrem de subiectivă a lumii interioare şi exterioare, texte identitare, prin care se caută atât senzaţionalul, cât şi orientarea culturală a publicului cititor. Percepţia şi discursul narativ sunt deliteraturizate, sunt evidenţiate relaţiile dintre scris şi citit, enunţ şi enunţare, dintre autor, narator şi personaj, dintre descriere şi povestire, dintre povestire şi prezentare. Aceste „obsesii", cum le numeşte Gheorghe Crăciun, ţin de practica scrisului şi de recuperarea realului prin critica limbajului. Crăciun subliniază că acest lucru nu înseamnă ruptură şi negaţie a realului, ci doar regândirea acestuia sub alţi termeni şi alte procedee literare.

Ion Bogdan Lefter vorbeşte despre captarea vieţii în text, „textualizarea" realităţii, „ingineria textuală", „noua autenticitate", senzorialitatea discursului prozastic sau trecerea prozei la vârsta postmodernă atunci când face referire la prozatorii anilor '80, subliniind faptul că toate sintagmele definesc un model aparte al creativităţii literare în frunte cu textele lui Mircea Nedelciu şi ale lui Gheorghe Crăciun. În ceea ce îi priveşte pe scriitorii optzecişti, dar mai ales pe cei doi din urmă, Lefter remarcă câteva particularităţi ale prozei lor experimentale, particularităţi ce scot în evidenţă autenticitatea scriitorilor, dar şi noutatea scriiturii acestora. Printre acestea se remarcă două trăsături ce se află într-o relaţie paradoxală, autenticitate şi artificialitate: captarea existenţei cotidiene „autentice" printr-un fel de „transcriere"; conştientizarea acută a artificialităţii prozei, a caracterului ei de convenţie literară[18]. Mircea Nedelciu foloseşte de multe ori sintagma „transmisiune directă", Gheorghe Crăciun „scrie trupul", Gheorghe Iova „textuează", Gheorghe Ene caută spovedania în text, Ioan Lăcustă se „auto-povesteşte", Constantin Stan produce conştientul propriului text.

Alte procedee identificate de Ion Bogdan Lefter sunt: construcţia pe mai multe nivele de coerenţă; glisarea între ele prin jocuri textuale; procedee ironice; folosirea mai multor registre ale limbajului. Acelaşi critic literar identifică şi o serie de consecinţe ce decurg din aceste procedee. Printre acestea se numără: autenticitatea ce decurge din explorarea unor teme precum cotidianul, viaţa de zi cu zi, banalul urban, raporturile individului în tot felul de situaţii ale vieţii, rezultând o „radicalizare existenţială" a prozei; o altă consecinţă este riscul prozei de a pune prea mare accent pe tehnică literară, pe mecanisme textuale, procedee care duc la o „radicalizare estetică" prozei.[19] Alternând aceste tehnici narative, textul ajunge să se dezvolte în paralel cu epica primară, cu „ceea ce se povesteşte", observă Lefter, în aşa fel încât structura existenţei nu mai este redată cu paşi mărunţi, ci este pusă pe tavă ca o structură macro, ca o imagine esenţială a societăţii anilor '80. Acest lucru se întâmplă însă şi pentru că excepţionalitatea, marile evenimente le sunt interzise personajelor din prozele experimentale ale grupării *Noii*. Lucrurile mărunte sunt redate la scară mare, evitând astfel riscul ca proza să nu fie

[17] Georges Poulet, „Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt", în *Conştiinţa critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 318.
[18] Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 27.
[19] *Ibidem*, p. 28.

antrenantă. Marea descoperire a lui Nedelciu (şi nu numai) este aceea că oamenii mărunţi şi faptele lor mărunte nu sunt neapărat lipsite de profunzime, astfel că pentru a se declanşa, dramele autentice n-au nevoie de scene planetare, ne subliniază Ion Bogdan Lefter. Microanaliza existenţei cotidiene conduce la diagnostice complexe şi adevărate ale realităţii. Atât autorul, cât şi cititorul, la fiecare cotitură a frazei, sunt obligaţi să-şi reconsidere „lentilele", instrumentarul, atitudinea, pentru a descoperi marile caracteristici ale scriiturii – fragmentarismul, obiectivitatea impersonală, metafora generalizată. Pretutindeni stăpâneşte un joc al imaginaţiei, când imaginaţia este singurul tărâm accesibil în care se prind liniile „posibilităţii denunţării ideologiei prin gândire lucidă a formei şi mecanismelor textuale."[20] Proza scurtă promovată de Mircea Nedelciu şi colegii săi nu se reducea la nuvelă sau povestire, ci era înţeleasă ca text prozastic.

Bibliography

Literary Studies:

Iova, Gheorghe, *Documentarea unei neînţelegeri*, Bistriţa, Editura Charmides, 2012.

Federman, Raymond, *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*, Chicago, IL: Swallow Press, 1975

Lăcătuş, Adrian, *Experimentul literar în proza românească postbelică şi contemporană. O perspectivă cognitivă şi comparată*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013.

Lefter, Ion Bogdan, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Piteşti, Paralela 45, 2010

Poulet, Georges, „Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt", în *Conştiinţa critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Literary Anthologies:

Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, coord. Ghoerghe Crăciun, Piteşti, Paralela 45, 1999.

Experimentul literar românesc postbelic, coord. Monica Spiriddon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Piteşti, Paralela 45, 1998.

Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun, coord. Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012.

Literary Journals:

Crăciun, Gheorghe, „Dintr-un «caiet de teze»", Interval, Formarea personalităţii, 4(12), 1998.

Nedelciu, Mircea, „Sunt atît de orgolios încît consider că nici n-am avut modele şi nici nu m-am lăsat influenţat", Interval, „Formarea personalităţii", 4(12), 1998, interviu realizat de Andrei Bodiu.

Preda, Sorin, „O restituire mai mult decât necesară: Primul manifest literar al «Generaţiei 80", Vatra, nr. 9-10, 2007.

Literary websites:

„Proza şaizecistă îşi epuizase valenţele creatoare. Se oficializase. Mima libertatea şi curajul...", interviu cu Constantin Stan, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=2059:interviu-cu-constantin-stan&catid=229:revista-arges-iulie-2009&Itemid=112, verificat în data de 30.06.2015, la ora 15.55.

[20] Radu G. Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte pardigme literare", în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, p. 255.

ITALY AND TRANSYLVANIA. THE MEMORANDUM

Ana-Maria Cheşcu
Independent Researcher

Abstract: in this article i present the impact of italian press and diplomacy, in favor of transylanian people. The Memorandum it was an act whereby the political leaders from Transylvania have defended their rights against the oppression of Hungarian and Austrian Gouvernements. Great writers have engaged in defending of the Transylvanian people. One of the most eloquent testimonies is the collection ,,The latin Voices. From brother to brother". The main method used in this texts is the case of study, more exactly Italian press and diplomacy. Antoher method used is the hermeneutics of the texts. My research contain articles, memories and books. Based on these texts, i will analyze manner in which the Memorandum movement he was seen in the Italian Press and Diplomacy.

Keywords: Memorandum, Transylvania, press, diplomacy, tyranny.

„Istoria strigă la urechea Europei adormite că e timpul să smulgă legendarul văl de jale care acoperă pământul acelor scumpi și iubiți frați ai noștri"

Roberta Fava

Introducere

După încheierea dualismului austro-ungar, din anul 1867, situația românilor de peste munți devenit din ce în ce mai dificilă. Noua conducere i-a scos fruntașii transilvăneni din viața politică și a creat condiții dure pentru minoritatea românească din interiorul arcului carpatic, care s-a văzut nevoită să înceapă lupta pentru dobândirea drepturilor politice, culturale și sociale. Pregătit de elita politică din Transilvania, Memorandumul a reprezentat un punct important al luptei de eliberare națională, și totodată, a pus capăt petiționalismului, practică promovată de fruntașii transilvăneni, fără succes[1]. Procesul națiunii române, cum a fost numit de Ion Rațiu, a început la 20 aprilie/7 mai 1892. Pe toată durata acestuia, au avut loc manifestații în favoarea fruntașilor acuzați, dar fără succes, deoarece la 13/25 mai 1894 cei 25 de inculpați au fost trimiși în închisoare. După închiderea acestora, mari condeie le vor lua apărarea[2]. De la această mișcare nu a făcut rabat nici Italia, sora de suflet a națiunii române. Pe toată durata procesului, Roberto-Fava, binecunoscutul publicist italian a participat la toate ședințele publice, informând opinia publică italiană despre desfășurarea evenimentelor.

Latini în apărarea latinilor

Datorită trecutului și originii comune, încă din cele mai vechi timpuri, au existat afinități între poporul italian și cel român. De aceea, ne putem întreba: unde se puteau dezvolta mai bine sentimentele pro-Transilvania, dacă nu în patria lui Traian? Mai mult decât atât, Lombardia și

[1]Teodor Pavel, *Mișcarea românilor pentru unitate națională și diplomația puterilor centrale (1878-1905),* Editura Facla, Timișoara, 1979, pp. 100-121. Popovici Vlad, *Tribunismul (1884-1895),* Presa Unversitară Clujeană, Cluj, 2008.

[2] C. Gh. Marinescu, *Mișcarea memorandistă a românilor din Transilvania în conștiința europeană, în ,,Congresele spiritualității românești*, Liga Culturală pentru Unitatea românilor de pretutindeni, Editura Artemis, 2004, pp. 173-190. „Pretutindeni lumea a fost lămurită asupra adevăratei situații a românilor din Ungaria", p. 173.

Veneția se aflau sub stăpânire habsburgică, Italia simțind pe propria piele ,,tratamentele binefăcătoare" ale Austro-Ungariei. Nici nu e de mirare că Liga Culturală a înființat cele mai multe secții în Cizmă, propaganda în favoarea românilor atingând cote impresionante aici[3] În acele vremuri tulburate, toți italienii visau la libertate poporului român, sperând că într-o zi și Italia lor va fi o țară liberă: ,,Și atunci când procesul Memorandumului, agitațiunea ajunsese în punctul culminant, un tremur se simți de la un capăt la altul în toate rândurile națiunii italiene, de la saloanele aurite, până la atelierele lucrătorilor. Rar s-a văzut o atât de importantă manifestate a tuturor partidelor și claselor sociale, ca în acest nobil entuziasm al Italiei în favoarea cauzei române"[4].

Pe această afinitate istorică și culturală, au mizat și militanții transilvăneni, care au încercat, în repetate rânduri, să sensibilizeze opinia publică italiană. Neobositul Urechia și-a atras admirația întregii Italii pentru lupta în favoarea transilvănenilor, primind un mesaj de încurajare: ,,strigătul de durere al românilor nu ne-a putut lăsa nesimțitoare inimile, de aceea acestea s-au angajat să facă tot ce va sta în puterea lor pentru românii pe care-i privesc cu simpatie și iubire"[5].

Apogeul mișcării de solidaritate a fost atins odată cu procesul memorandiștilor, prin vocea deputatului Imbriani, care a propus adoptarea unei moțiuni de solidaritate cu cauza românilor. Imbriani (1843-1901) a fost un cunoscut filoromân, figură ilustră a revoluției conduse de către Garibaldi și deputat radical ce a promovat lupta națională. Acesta a propus ,,trimiterea din Parlamentul italian a unui cuvânt de simpatie pentru poporul care luptă și suferă pentru independența sa și pentru comuna naționalitate latină"[6]. Avocatul Attilio Begey a fost cuprins de admirație față de gestul lui Imbriani, publicându-i un articol în ,,Pro-Transilvania", în care a afirmat că: ,,domnul deputat s-a abătut alaltăieri de la regulamentul Camerei, pentru a asculta legile inimii, când a exclamat – să trimitem un cuvânt de simpatie poporului care luptă pentru independența sa"[7]. În încheiere, avocatul ura memorandiștilor ,,să fie biruitorii de mâine de la Alba-Iulia".

Un alt nume care s-a implicat în procesul memorandiștilor a fost Roberto Fava. Publicistul italian a participat la toate ședințele procesului, informând cu conștiinciozitate opinia publică italiană despre desfășurarea evenimentelor. Fava (1859-1924) a luat apărarea națiunii române în articolele sale despre apărarea drepturilor naționale și a combătut propaganda maghiară. Foarte bun cunoscător al situației din Transilvania, Roberto Fava a publicat în anul 1894 o lucrare pro-română cu titlul ,,Chestiunea română și agenții dlui Wekerle în Italia". În acesta, condamnă regimul de dominație maghiară și analizează evoluția mișcării naționale românești (autorul încerca să aducă la lumină netemeinicia afirmațiilor liderilor maghiari). Publicistul sublinia faptul că ,,românii sunt excluși de la toate funcțiile publice, inclusiv în administrație și justiție, unde se vorbește numai limba maghiară și, în loc de 80 de deputați, cât ar trebui să aibă în Parlament, nu au nici unul"[8]. Nici dreptul la învățământ nu le era permis

[3] De altfel, dacă urmărim firul istoriei, putem spune că numai Franța a avut o influență mai mare decât Italia asupra poporului român.
[4] ,,Liga Română", 22 iunie 1987, în Șt. Pascu, Gh. Marinescu, *Răsunetul internațional al luptei românilor pentru unitate națională,* Sania, Iași, 2009, p. 93.
[5] *Ibidem*, p. 98.
[6] *Memorandumul 1892-1894*, Progresul Românesc, București, 1994, p. 109.
[7] Dimitrie Braharu, *Chestiunea română în Italia în timpul Memorandumului,* Sibiu, 1942, p. 26.
[8] ,,Lupta națională, nr. 33, 19 octombrie 1894, în Ștefan Pascu, Gh. Marinescu, *op. cit.*, p. 101.

românilor, educația fiind pusă sub controlul autorităților maghiare: ,,Din 180 de licee naționalitățile n-au decât 17 și din acestea românii nu au decât 2”[9].

Libertatea presei era, de asemenea, îngrădită. Ziarele românești ,,Tribuna”, ,,Gazeta Transilvaniei” și ,,Foaia Poporului”, suportând cu stoicism opresiunea maghiară. Mare parte din lucrare cuprinde procesul Memorandumului, autorul considerându-l o ,,monstruoasă dramă judiciară” împotriva unor patrioți iluștri, care nu erau vinovați de altceva decât de faptul că au cerut dreptate pentru conaționalii lor. La finalul lucrării, autorul îi asigura pe români că ,,întotdeauna vor găsi sprijin la frații lor latini, care vor lupta alături de ei pentru libertate și drepturi istorice”[10].

După ce a participat la toate ședințele procesului, Roberto Fava a acordat în continuare atenție problemei românești, publicând o lucrare cu titlul ,,Ricardo Romeni. Noti di un viaggio in Transilvania e in Romania”. Adversitatea autorului față de Imperiul Austro-Ungar și-a pus amprenta. În opinia sa, singura cale de a pune capăt supliciului românilor era ,,dispariția acestui prădător de naționalități”. Fava era convins că într-o bună zi toți românii se vor uni, această sentință, în loc să-i demoralizeze, îndârjindu-i și unificându-i pe toți: ,,Sentința de la Cluj îi îndârjește și mai mult, purtându-i cu gândul la acea splendidă zi a unirii tuturor românilor și dacă aceasta este pentru moment o viziune, mâine ea va fi o realitate”[11]. Eforturile sale nu s-au oprit aici. După grațierea memorandiștilor, un val de manifestații în favoarea transilvănenilor a continuat. Pe 27 august 1896, Fava a susținut o conferință de presă în localul agenției de presă din Roma, cu titlul ,,Problema națională a românilor din Transilvania și Ungaria”[12]. Conferința a fost publicată în paginile ziarului ,,Tribuna” și a fost primită în mod favorabil de către publicațiile din Peninsulă. Autorul face o trecere în revistă a principalelor evenimente din istoria Transilvaniei, de la începuturi și până la momentul cu pricina. Fava face apel la originea și aspirațiile comune ale ginții latine, ce avea drept mamă pe Roma ,,cetatea eternă”. Admirația sa față de acei martiri, care și-au dat viața pentru aspirațiile poporului român, este una crescândă. Doja, Horea, Cloșca și Crișan și-au dat și viața pentru ca poporul român să supraviețuiască vicisitudinilor istoriei. Nici torturile și nici fierul incins nu au reușit să îngenuncheze poporul român. Din această suferință, izvora puterea poporului român, care nu dorea decât să trăiască decât după propriile legi. În opinia sa, ungurii erau de condamnat, mai ales că la 1848 Kossuth luptase pentru aceleași drepturi pentru care vor lupta și românii 44 de ani mai târziu. Din păcate, istoria nu i-a învățat nimic, deoarece ungurii s-au transformat după dualismul din anul 1867 din asupriți în asupritori. Ce doreau ungurii la 1848?

După cum arăta Fava, aceștia doreau să devină stăpâni absoluți ai Ungariei: ,,ei voiau pentru sine întreaga Ungarie și Transilvanie și voiau nimicirea a tot ce nu era maghiar. Voiau nici mai mult nici mai puțin desfacerea Ungariei de către Austria și extirparea sau contopirea în maghiarism a tuturor celorlalte naționalități care fac parte din regatul Sf. Ștefan”[13]. În perioada despotismului maghiar, mai bland în esență, românii trimiteau deputați în Parlament, aveau instituții de cultură și puteau întemeia școli și gimnazii. După anul 1867, acest lucru nu a mai fost posibil, situația românilor complicându-se foarte mult. Au existat foarte multe nedreptăți, până când paharul amărăciunii s-a umplut, iar românii au decis să se adreseze Împăratului. Un alt episod semnificativ este descris de Juliette Adam în ,,Nouvelle Revue”: ,,Sunt puține zile de

[9] *Ibidem.*
[10] ,,Lupta națională”, nr. 42, 4 decembrie 1894, în Ștefan Pascu, Gh. Marinescu, *op. cit.*, pp. 102-103.
[11] V.A. Urechia. *Voci latine. De la frați la frați,* Porto-Franco, 2003, p. 26.
[12] D. Braharu. *op. cit.*, p. 29.
[13] Roberto Fava, *Chestiunea română în Roma,* Sibiu, 1896, p. 20.

când gendarmeria din Nehadiei și-a descărcat armele în mod laș asupra unei mulțimi de români, care se adunaseră neînarmați și pacinici dinaintea casei comunale pentru a cere justiție în niște afaceri ce li s-au impus făcând un oribil măcel[14]. Nici nu e de mirare că între naționalitățile nemaghiare din cadrul Imperiului se va crea o alianță. Exemplul nu era nou, acesta fiind aplicat cu succes în cadrul Federației Elvețiene, care, amenințată cu desființarea, și-a unit toate celelalte naționalități, formând Elveția, în cadrul noului stat existând un respect reciproc între naționalități, fiecare respectându-și limba, credința și tradițiile proprii. Nu același lucru se întâmpla în Ungaria, cuvintele lui Kossuth, „Ungaria sau va fi toată maghiară sau va pieri" ilustrând adevărata situație. Transformată într-o adevărată Bastilie a naționalităților, Budapesta va deveni o pată neagră pe harta Europei. Declanșarea mișcării memorandiste a avut un rol important în declanșarea crizei dualiste, deoarece a scos la iveală toate atrocitățile, ascunse sub fățarnica mască a conducerii de la Budapesta. Inclusiv, semnatarul acestei conferințe a fost oripilat de atitudinea autorităților maghiare: eu care am asistat de la prima până la ultima ședință a acestui odios proces, unde avocații apărători au fost împiedicați în a-și îndeplini chemarea, unde judecătorii insultau în același timp pe acuzați și-i amenințau. Eu vă pot spune, cu toată sinceritatea, că n-am asistat la scene atât de rușinoase și revoltătoare"[15].

În încheiere, autorul acestei conferințe își exprima speranța că aceste naționalități asuprite vor scăpa din lanțurile închisorii de la Budapesta. Între președintele Ligii Culturale și lumea latină legăturile au fost strânse. Ideea constituirii unei confederații latine, care ar fi avut menirea să lupte împotriva neamurilor germanice, îi aparține lui V.A. Urechia, cunoscut în cercurile spaniole și franceze. Istoricul Cesare Cantu, în vârstă de 90 de ani, îi va scrie acestuia o scrisoare, spunând că n-a văzut o nedreptate mai mare ca cea de la Cluj[16]. Altă personalitate care a purtat corespondență cu Vasile Alexandrescu Urechia a fost Angelo de Gubernatis (1840-1913), cunoscut orientalist și publicist. Născut la Torino și educat la Berlin, unde a studiat filologia, pleacă mai apoi în Florența, unde studiază sanscrită. După lungi călătorii, este transferat la Universitatea din Roma. În opinia sa, procesul era o ofensă adusă națiunii române, mai ales că românii nu fuseseră consultați în privința compromisului austro-ungar. De asemeni, presa italiană, făcând o analiză comparativă, a văzut în situația românilor din Transilvania o asemănare cu situația minorităților italiene din Lombardia și Veneția, două provincii aflate sub stăpânire austriacă. Publicațiile condamnau politica Austro-Ungariei și atitudinea ei față de Memorandum „condamnarea reprezentanților naționali ai românilor din Transilvania și a dlui Rațiu, pentru vina de a fi redactat Memorandumul pentru cauza românilor, va face în lumea civilizată o impresie de dezgust"[17]. Manifestările de solidaritate erau explicabile, după cum afirma autorul articolului, nu numai prin legitimitatea acestui proces, cât și prin comunitatea limbii, culturii și istoriei celor două națiuni: „maghiarii nu ar trebui să uite că românii sunt latini ca și italienii și că aceștia, printr-o lege naturală de familie, le datorează iubire"[18]. Unul din membrii Ligii Culturale afirma: „am fost la redacțiile tuturor ziarelor de frunte, am fost la persoane marcante, toată lumea ne iubește și ne-ar prețui mai mult dacă am fi mai spornici în viața politică". În martie 1893 studenții români de la Veneția au cerut o copie de Replicii deoarece „D-ul Marchiz Pandolfi, care în Congresul de la Berna a fost favorabil românilor, și-a exprima hotărârea să se exprime pe larg de chestiunea românilor în presa italiană"[19].

[14]*Ibidem*, p. 35.
[15]*Ibidem*, pp. 6-7.
[16]V.A. Urechia, *op. cit.*, p. 29.
[17]V. Netea, *Istoria Memorandumului din Transilvania și Banat*, București, 1947, p. 137.
[18]Biblioteca V.A. Urechia, Arhiva V.A. Urechia, în Ștefan Pascu, Gh. Marinescu, *op. cit.*, p. 104.
[19]*Ibidem.*

Concluzii

După toate aceste manifestații, curtea de la Viena a decis eliberarea memorandiștilor, la 3/15 septembrie 1895. Astfel, afirmația diplomatului italian, Curtopassi, la 1892, „Ungurii greșesc dacă își închipuie că simpatiile României pentru Tripla Alianță pot să rămână nealterate în urma recentelor incidente din Transilvania. Dacă nu avem dreptul de a tulbura liniștea ungurilor, care vor să- i asimileze pe frații noștri avem dreptul de a ne îndrepta armele împotriva celor care ne oprimă neamul”20, se va dovedi reală, în timp. Eliberarea memorandiștilor a demonstrat, întregii lumi, că adevărul triumfă întotdeauna, iar opresiuniile împotriva unui națiunii minoritare, vulnerabile pe propriul țărâm, nu pot fi și nu vor fi acceptate niciodată de oamenii pentru care cuvântele dreptate și libertate înseamnă ceva.

Bibliografie

Braharu, D., *Chestiunea română în Italia în timpul Memorandumului,* Sibiu, 1942.

Diplomația europeană și mișcarea memorandistă (1892-1895), Arhivele Statului, București, 1995.

Fava, R., *Chestiunea română în Roma,* Sibiu, 1896.

Marinescu, Gh. C., *Mișcarea memorandistă a românilor din Transilvania în conștiința europeană, în ,,Congresele spiritualității românești*, Liga Culturală a românilor de pretutindeni, Editura Artemis, 2004

Teodor, Pavel, *Mișcarea românilor pentru unitate națională și diplomația puterilor centrale (1878-1905),* Editura Facla, Timișoara, 1979.

Popovici Vlad, *Tribunismul (1884-1895),* Presa Unversitară Clujeană, Cluj, 2008.

Memorandumul 1892-1894, Progresul Românesc, București, 1994.

Netea, Vasile, *Istoria Memorandumului din Transilvania și Banat,* București, 1947.

Șt. Pascu, Gh. Marinescu, *Răsunetul internațional al luptei românilor pentru unitate națională,* Sania, Iași, 2009

Urechia, V.A., *Voci latine. De la frați la frați,* Porto-Franco, 2003.

[20]*Diplomația europeană și mișcarea memorandistă (1892-1895),* Arhivele Statului, București, 1995, p. 107.

JOSEPH HELLER'S *CATCH-22*: YOSSARIAN CASE

Edith-Hilde Kaiter
PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanţa

Abstract: The circumstances under which Joseph Heller's most important novel appeared were more than dramatic, marking probably the hottest moment of the Cold War. 'Catch-22' was published a few weeks before the Cuban Missile Crisis started, in late October 1962. The world was very close to Apocalypse, which could easily have been brought about by either the American or the Soviet leader pushing the atomic button.
The purpose of the hereby study is to present the fact that 'Catch-22' is only one example of the absurdity and insanity that war brings. The officers' efforts only include putting their men in dangerous situations in which their goal is to get a "tight aerial photograph" or something vain of the like. Success, measured in risk and vanity, is no longer measured by accuracy and getting the job done with no fatalities. People who eventually end up dead in combat surround Yossarian (the main character) and this makes him lose his desire to fly. Yossarian realizes that he can avoid his mission duties by staying in the hospital. But soon he realizes that his responsibilities will eventually catch up to him, and he will be required to fulfill the number of missions required of him.

Keywords: antiwar, principles, military mind, virtues, cult fiction

Joseph Heller's *Catch-22* (1961), perceived as a peculiar antiwar novel, in a curious twist of fate, managed to attract two otherwise incompatible audiences. Considered as "a Kafkaesque satire on the bureaucratic madness of the military and on the logical inanity of the military mind, to veterans of World War II, it was a hilarious reminder of the chaos and disorder that seemed always to hover just beneath the structured surface of military life. For them it was the way things were, and if it poked fun at the military, it was simply stating the obvious, not grinding an ax."[1]

To others, however, especially as the decade of the sixties progressed and the war in Vietnam escalated, it was the ultimate pacifist tract, the best reason yet presented for turning one's back on war of any kind and lighting out for neutral ground. The very catch in military logic that it ridiculed – the infamous "Catch-22" – was also their way out. "Be crazy, it's all crazy anyway." As disenchantment with American foreign policy abroad and domestic "oppression" at home mounted, "Catch-22" became the rationale for opposition, desertion, draft-dodging, dropping out, whatever it took to lodge a passive protest against what many considered an unjust war.[2]

Catch-22 is set on the imaginary island of Pianosa during World War II and focuses on Captain Yossarian and his attempts to survive the fanatical lunacy of his bomber squadron's commanders long enough to get home. As the death toll rises, the quota of bombing missions

[1] Thomas Reed Whissen, *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*, New York: Greenwood Press, 1992, p. 55.
[2] Ibid.

required for home-leave is repeatedly increased. By pleading insanity, Yossarian hopes to find a way out until the doctor quotes the infamous *Catch-22*, which goes something like this: "Flying missions is crazy. To get out of flying them, you must plead insanity. However, since wanting to get out of flying them is proof of sanity, the minute you say you don't want to fly, you have to."[3]

Although Yossarian does not want to fight, he is not a coward, and this was an important part of his appeal to cult readers. He is often called an antihero because he was on the wrong side in a popular war, but in reality he has all the attributes that make up the idealized mono-mythical hero. He loves life, culture, travel, and adventure, and he is cursed (blessed?) with such a sensitivity to injustice, irrationality, and inhumanity that he ultimately finds himself in opposition to all the powers that be. He is slow to realize the full implications of his predicament, but when he does, he has the courage to take the only definitive action still open to him.

Yossarian has been called one of the great "drop-outs" in American literature, and those who responded to Timothy Leary's exhortation to "tune in, turn on, and drop out" were drawn to him. In his opposition to forces he distrusted, he comes up against the two chief enemies of the counterculture: the Establishment and the System. Yossarian, like his admirers, finds it impossible to live within the Establishment, even to reform it, because he feels, as his admirers did, that it tends to treat human beings as mechanisms, to value conformity above creativity, to regard people's files as more important than the people themselves, and to indulge in official lying as a matter of policy.[4]

The way he sees it (and his admirers shared his vision), the System tends to use war not so much to fight a national enemy as to regulate its own people. It fosters power struggles that victimize the fighting man in wartime and the creative person in peacetime. On every level, the System needs scapegoats and always finds them. The Establishment formulates humanitarian policies not for its own practice but for use in measuring the enemy, for propaganda purposes. Corruption runs rampant in all professions and institutions because private greed is sanctified.[5]

Yossarian's principles accurately reflect the principles of the counterculture. To begin with, Yossarian values individuality and freedom more than status or official recognition. And he thinks of money and machinery as means, not ends. He is also more interested in humanity than in organizations, and when The Organization turns against human values, Yossarian has the courage to remember that there is a higher law than the state and that there are times in history when the state is the villain, when what is needed is a new kind of hero.

Yossarian is this new kind of hero, and the notorious Catch-22 is his dragon. In every written law it is the unwritten loophole that empowers the authorities to revoke one's rights whenever it suits their cruel whims. Because of *Catch-22*, justice is mocked, the innocent are victimized, and Yossarian's squadron is forced to fly more than double the number of missions prescribed by air force code.

Cult readers had no trouble finding parallels to *Catch 22* in civilian life. A policeman might make an illegal arrest in order to break up a demonstration, but the demonstrators must

[3] Joseph Heller, *Catch-22*, London: Vintage, 1994.
[4] Thomas Reed Whissen, *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*, New York: Greenwood Press, 1992, p. 56.
[5] Ibid.

submit to arrest or else they would be guilty of disobeying the police. By the time the courts assert the law and free the demonstrators, the police have accomplished their purpose.[6]

Orr, the combat pilot and Yossarian's tent-mate and alter-ego, is also the "alter-hero" of the book. In Orr there is something of the real "prophet," for it is he who prepares the way for Yossarian. From the beginning, he has been Yossarian's double, acting in many ways like the ego to Yossarian's id. Orr operates objectively and rationally to their common predicament while Yossarian behaves subjectively, whining and protesting and acting moody. Orr is resourceful and cunning, having lived among his enemies in the guise of a shallow-minded joker while plotting his revenge, while Yossarian has trouble getting beyond his own moods and emotions.

Of course, hovering always in the background and overriding all other symbols is the haunting, mysterious, anonymous Soldier in White, bandaged from head to foot and kept alive by an endless rotation of body fluids. What begins as a grotesque joke – what is excreted at one end is what is injected at the other – becomes a grim symbol of the mechanical regulation of human life: facelessness, self-containment, the withdrawal and isolation of the patient who is thoroughly dehumanized, yet kept alive because it has become possible to do so. With the Soldier in White there is even doubt about whether someone actually exists beneath those bandages. And if he does exist, does he hear what is going on around him? Does he think? Can he feel? These are horrible questions that carry the madness of war beyond the battlefield.[7]

Thus the appeal of *Catch-22* as merely another antiwar novel would not account for its cult status. It needed this extra dimension to attract readers to its premise that military methods make a mockery of political goals. Because of the very nature of war, even a "good war" will become an evil, extremist enterprise. It seems safe to conclude that for Heller and his hero, World War II began as an idealistic war, with justifiable, humanitarian aims, and degenerated into just another self-negating, militaristic crusade. No matter how noble the ends, the means become identical with the enemy's. This was the message the counterculturists wanted to hear and the argument still used to oppose any military action, no matter how seemingly justifiable.[8]

This tragic but inevitable corruption of purpose is demonstrated in the scene in which Dobbs proposes to Yossarian that they assassinate Cathcart because of his illegal treatment of his men. Dobbs is carried away by the idea and soon envisions a blood-bath. Although his desire to punish a guilty commander is understandable, it is clear that Dobbs would soon out-Cathcart Cathcart in his thirst for revenge.

Dobbs's misguided fanaticism is symptomatic of the larger fanaticism that informs the entire narrative of *Catch-22*. A democracy has declared war on the fascist powers because they are aggressively antidemocratic, inhumane, and uncivilized. But the U.S. military establishment is repeatedly revealed as being antidemocratic and quasi-fascist. Clevinger, for example, believes that Scheisskopf is sincere in asking for suggestions, and he responds accordingly with several sensible proposals. As a result, he is punished for his presumption, even framed and humiliated in a travesty of justice worthy of the most heinous of Nazi court trials. Cathcart's contempt for enlisted men, Dreedle's flaunting of his privileges, the way Korn insists that disagreement with him is tantamount to disloyalty to the flag, and the sadistic Star Chamber tactics of the men from the C.I.D. all demonstrate that the military is not defending democracy but undermining it.

[6] Ibid.
[7] Ibid.
[8] Ibid. p. 57.

Added to this are other crimes dear to the hearts of counterculturists eager to tarnish the image of America. How can the army Yossarian is serving be called antifascist when Captain Black considers a certain corporal to be un-American because he disapproves of Hitler? Furthermore, the Texan and Cathcart both feel free to express racist attitudes, while the tribal history of the native-American White Halfoat makes it clear that the American people are themselves guilty of genocide.[9]

If these examples of latent American fascism are reminiscent of the attitudes expressed in Kurt Vonnegut's cult classic *Slaughterhouse-Five*, the suggestion that perhaps there is a dark side in all of us that war releases is reminiscent of the premise of William Golding cult classic *Lord of the Flies*. Scene after scene in *Catch-22* postulates the likelihood that war so brings out the worst in men that it can turn humanitarians into butchers. War triggers the release of the sadistic impulses of men like Havermeyer, Aardvark, and Black and creates a climate favorable only to cynical people like Korn and Peckem, exploitative people like Minderbinder, and manipulative people like Wintergreen. War allows military policemen to commit arbitrary, illegal acts simply because there is no way to stop them. In the name of efficiency, armies convert people into mechanisms, as typified by the activities of Scheisskopf and the fate of the Soldier in White. The ultimate antihumanitarian aspect of even a "good war" is shown in the decision to bomb an unwarned civilian population in an undefended village purely for military purposes. An act of this sort makes it impossible for the uncorrupted to see any difference between the enemy and themselves.

An especially curious thing – among a multitude of curious things – about *Catch-22* is that as the action unfolds, we see or hear almost nothing about an actual enemy. Peckem's "enemy" is Dreedle, the military court's enemy is Clevinger, the C.I.D.'s is the Chaplain, Minderbinder's is his own squadron. One effect of *Catch-22* not lost upon the cult reader is the suspicion that governments on either side use war less as a defense against an enemy than as a means of controlling the lives of their own people.[10]

Although a synopsis of *Catch-22* makes it sound like a routine World War II novel, it is really much more. This is why veterans of that war could appreciate it so much. They understood its target to be the military mind regardless of nation or cause. For them, World War II was a necessary evil, but they did not kid themselves when it came to assessing the virtues of armies on either side. Thus, the wisest of them found much to admire in a desert fox like Rommel and much to deplore in the petty malice of some of their compatriots. They knew evil to be the most egalitarian propensity.

However, younger readers who took it to heart as an antiwar novel saw the scale of evil tilted toward their fathers who, they felt, had whitewashed their wartime misdeeds in the blood of Auschwitz, pretending to have waged a holy war when in reality they found out about the holocaust only after they got back home. Heller wrote the novel during the Korean War, but it appeared at the dawn of the Vietnam War and found its greatest popularity during the time that that war was heating up. The time was right, then, for an assault against the rationalization of what Dwight Eisenhower had called the "Crusade in Europe" and for a blanket denunciation of war for any reason and against any enemy. In this respect, it became the definitive statement of the modern antiwar position, much as Erich Maria Remarque *All Quiet on the Western Front* (1929) had expressed the pacifism of the post-WWI generation.[11]

[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Ibid., p. 58.

Nevertheless, cult readers are sophisticated enough to demand more than the elements of a tract in the literature they take to heart, and in this respect *Catch-22* contains its share of the conventional components of cult fiction. Throughout this book there are numerous references to mythological and literary parallels. Yossarian is Everyman, Aeneas, Christ, Ulysses embarked on an odyssey, a quest, a descent into hell in order to bring back a message, a plan for our salvation. He is the antihero who becomes the hero of this reinvented myth that offers a blueprint for resistance and survival and sanity in a world that insists on repeating its mistakes. Yossarian is a modest man with a wholesome attitude toward life, but because he is sensitive to injustice, irrationality, and inhumanity, he finds himself in opposition to the established authority.

Yossarian describes himself variously as Tarzan, Mandrake, Flash Gordon, Shakespeare, Cain, Ulysses, the Flying Dutchman, Lot in Sodom, Deirdre of the Sorrows, Sweeney among the Nightingales, and *Supra*man. Except for the last, these are all heroes who are also outsiders. By calling himself *Supra*-man, Yossarian is saying that he hopes to surpass man. In this respect he resembles Frank Bowman of *2001: A Space Odyssey*, Valentine Michael Smith of *Stranger in a Strange Land*, the title character in *Demian*, Howard Roark in *The Fountainhead*, and even Jay Gatsby in *The Great Gatsby*.

All of these are characters who are (or seem to be) larger than life. Yossarian possesses many of the traits that set these people apart and above, one of them being his ability to question clichés and shibboleths, to think for himself, to know what and what not to value from the past. Like his counterparts in other cult novels, Yossarian prides himself on his individuality and is jealous of his freedom, which he values more than mere status or official recognition. He would agree with the famous abolitionist who argued that that which is not just is not legal. "I'm not running *away* from my responsibilities," says Yossarian as he takes off for Sweden at the end of the novel, an ending that upset some critics. "I'm running to them."[12] To war protestors, of course, Yossarian's decision pointed the way for their own escape from an immoral obligation. Running away they found to be much braver than going off to fight a war they did not believe in. As far as they were concerned, personal refusal was the only heroism left, and Yossarian was the hero who would lead them to "a new morality."

While it is true, as some insist, that Yossarian resembles Dr. Strangelove more than King Arthur, it is equally true that simply recycling the same old antiwar message would have failed as surely as those messages themselves had so obviously failed. What good has *The Good Soldier Schweik or All Quiet on the Western Front* done? What readers needed to encounter was a Colonel Cathcart, that model of robot-like conformity, a person who measures his happiness according to the "quotation of the day," always trying to adjust to the dictates of the bureaucracy and to avoid confrontations with officialdom. What readers also needed was to encounter a Soldier in White, possibly Heller's most inspired creation, for in this anonymous victim we have the perfect symbol of the rational absurdity of war.

Although the term 'Catch-22' has become a permanent part of the language, and the novel continues to attract new readers, by and large its day has passed and its message has no more impact than that of the antiwar novels it tried to surpass. Perhaps the ultimate "Catch-22" is to be found in the fact that war's very absurdity is at bottom its most irresistible attraction and that antiwar novels, like all warning labels, only with an appetite for the thing they warn against.

[12] Joseph Heller, *Catch-22*, London: Vintage, 1994.

BIBLIOGRAPHY

HELLER, Joseph, *Catch-22*, London: Vintage, 1994.

MERRILL Robert, *Joseph Heller*, Boston: Twayne, 1987.

POTTS, Stephen W. *From Here to Absurdity: The Moral Battlefields of Joseph Heller*, New York: Borgo Press, 1982.

REED WHISSEN, Thomas, *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*, New York: Greenwood Press, 1992.

SEED, David, *The Fiction of Joseph Heller: Against the Grain*, New York: St. Martin's, 1989.

TANNER, Tony, *City of Words: American Fiction, 1950-1970*, New York: Harper & Row, 1971.

MYSTIC ELEMENTS IN THE POETRY OF IOAN ALEXANDRU

Valeria Cioată
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Ioan Alexandru sets out to create a type of poetry which is meant to illustrate the mystic relation between the human being and god. As reflected in the works of Dionysius the Areopagite, Dumitru Stăniloae or Michelina Tenace, the human being searches the direct connection with god trough prayer and contemplation. The connection is made through en-stasis (the isolation of the person in order to descend into the inner self and meet god in that complete solitude) followed by ex-tasis (a form of enthusiasm reflected in the joy of being able to have direct access to the divine grace). The poetic work of Ioan Alexandru reflects this mystic model as his texts depict a spiritual journey of the self beginning in the immediate reality, continuing with the passage through the inferno followed by the isolation in the desert and, finally, the expression of pure joy in the last books.

Keywords: En-stasis, ex-tasis, connection with god, poetic expression, spiritual journey

Mistica este definită drept crearea unei legături directe între om și Dumnezeu bazată pe comuniune. „Sf. Simion Noul Teolog, celebru mistic din sec. XI […] susținea că printr-o contemplație continuă, exercitată mult timp, se poate realiza o apropiere atât de mare de Dumnezeu, încât se poate ajunge la vederea luminii dumnezeiești chiar cu ochii trupești."[1]

În lucrarea sa *Despre Teologia mistică* Dionisie Areopagitul explică mai multe accepțiuni ale conceptului. Lucrarea definește divinitatea atât în mod catafatic (afirmarea atributelor dumnezeiești) cât și în mod apofatic (folosirea negațiilor spre a-l despărți pe Dumnezeu de rațiunile omenești). Mistica, din această perspectivă, se prezintă drept o metodă de unire a umanului cu divinul numai după ce omul renunță la orice metodă de cunoaștere specific umană, bazată pe rațiune sau afectivitate, și primește în inima sa divinitatea care este dincolo de acestea. Metoda de contemplare explicată de Dionisie Areopagitul are în vedere o transformare lăuntrică simbolizată prin urcarea lui Moise pe muntele Sinai spre întâlnirea cu Dumnezeu. Urcarea se bazează pe desprinderea de materie pentru întâlnirea cu supranaturalul. Dumnezeu este dincolo de lumină și întuneric, în scena relatată, lumina divină fiind învăluită de un nor întunecos.[2] Se explică, apoi, eficiența folosirii negațiilor în definirea divinului, acestea își află utilitatea în golirea completă a minții de rațiunile a tot ceea ce e omenesc, doar în acest punct revelația divină putând avea loc. Este un joc al afirmațiilor și al negațiilor care sunt menite a feri mintea umană de închistări, de rigidități, deoarece esența divină are o eternă subtilitate care îi scapă minții omenești.

Michelina Tenace explică rolul rugăciunii isihaste (prin care se realizează legătura mistică dintre creator și creatură) după cum urmează: „Viața monastică nu are ca prim

[1] Pr. Prof. Dr. Ene Branișteș, Prof. Ecaterina Branișteș, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase,* Editura diecezană Caransebeș, 2001, p.225;
[2] Dionisie Areopagitul, *Despre teologia mistică*, în vol. *Opere complete și scoliile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Ed. *Paidea*, București, 1996, p.248;

fundament activitatea inteligenței, ci existența nouă, dată omului întreg, în concretețea sa psihofizică. Rugăciunea permanentă a călugărului nu are ca prim scop eliberarea spiritului din lanțurile cărnii, cât pe acela de a îngădui omului să ajungă, încă de pe acum, la realitatea escatologică, la Împărăția lui Dumnezeu; aceasta înglobează spiritul său și trupul său în comuniunea divină. Omul întreg e chemat la slava divină. Intelectualismul platonic al lui Evgarie împinge omul la evadarea din istorie, pentru a-l proiecta într-un dincolo spațial, străin materiei; mistica lui Macarie, dimpotrivă, face să pătrundă Împărăția lui Dumnezeu în lumea vizibilă, pentru a o elibera din mâinile Satanei și pentru a face să strălucească din nou, ca anticipare, lumina veacului viitor. […] O asemenea antropologie trebuia să pună fundamentele teologice pentru o concepție a rugăciunii mai complexă, mai caldă și mai accesibilă tuturor, deoarece ține cont de unitatea trup-suflet-spirit a omului și, pe urma tradiției biblice, desemnează ca organ al acestei unități inima. Mulțumită rugăciunii, ființa creată își va explora până la capăt condiția sa reală, propria finitudine, corelația sa vie cu misterul lui Dumnezeu, iar rugăciunea omului unit va fi, astfel, *rugăciunea inimii*. Problema care rezultă de aici e una ontologică; e vorba de fractura ființei care trebuie reunificată pe dinăuntru și pe dinafară; iar *a face să coboare spiritul în inimă* e expresia tipică pentru a desemna recompunerea acestei ființe fracturate; acesta este marele dar al primului mileniu de tradiție monastică."[3] Această viziune explică scopul întâlnirii mistice dintre creator și creat: unificarea eului fracturat al omului și restaurarea sa drept ființă cu legături divine.

Pr. prof. dr. Dumitru Stăniloae explică mistica întâlnirii dintre uman și divin în intimitatea lăuntrică din centrul minții umane numită *inimă.* Se întrevede o sinergie între voința divină și liberul arbitru al omului pentru a ridica ființa umană la o condiție superioară. Hristos este deja în inimă și o va deschide în urma repetării neîncetate a numelui său. Comuniunea se creează prin unirea gândurilor celor două ființe (umană și divină).[4] Comuniunea cu Dumnezeu se realizează în două etape: en-staza în care sinele ființei umane se retrage în centrul minții numit *inimă*, pe care l-am pus în discuție mai sus (rupând orice legătură cu exteriorul), acolo are loc întâlnirea cu divinul, după care urmează ex-taza, ieșirea sufletului din sine sub influența harului divin. În această ultimă etapă omul apare transfigurat de lumina divină și transfigurează și realitatea înconjurătoare. Aceste etape pot fi identificate în lucrările menționate sau citate mai sus.

Exteriorizarea acestor stări are loc sub semnul ineditului deoarece inefabilul întâlnirii cu divinul se cere transpus în cuvinte, mai ales în cazul poeților care transpun în plan artistic astfel de experiențe trăite mai mult sau mai puțin intens. Textele rezultate, de cele mai multe ori, descumpănesc critica literară obișnuită a analiza discursuri bazate, fie pe rațiune, fie pe senzualism (senzualitate). Fenomenul stupefacției trăite de unii critici este surprins de Dan C. Mihăilescu după cum urmează: . „Firește că *Imnele bucuriei* este o carte pentru inițiați. Pentru cei care, de pildă, știu să-și exalte firea (fie și numai mental) la stihuri precum suita de *Bucură-te* din *Condac*[5] *la Buna Vestire a Preasfintei Născătoare de Dumnezeu* de Roman Melodul.[6]

[3] Michelina Tenace, *Creștinismul bizantin – Istorie, teologie, tradiții monastice,* Traducere din italiană de Al. Cistelecan, Ed. *Cartier,* Chișinău, 2005, pp. 221 – 223;

[4] Pr. prof. dr. Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992, pp. 246 – 247;

[5] Condac = cântec bisericesc scurt prin care se aduc laude unui sfânt sau se arată însemnătatea unei sărbători (*Dicționarul explicativ al limbii române,* Ed. *Universul enciclopedic*, București, 1998, p. 208)

[6] „Acest între sfinți părintele nostru Roman a fost din Siria, cetatea Emesinilor, diacon al sfintei biserici celei de Berit. Deci mergând la Constantinopol, în zilele împăratului Anastasie, a rămas la biserica Preasfintei de Dumnezeu Născătoare, cea din Chir, petrecând cu evlavie, și priveghind toată noaptea la slujba Vlahernelor. Și după săvârșirea slujbei de acolo, iarăși se întoarse la Chir, unde și darul alcătuirii de condace a luat, arătându-se lui în vis Preasfânta Născătoare de Dumnezeu, și dându-i

Curat sadism să-i inviți aici pe iubitorii poeților *maudits*, pe degustătorii de Baudelaire, Rimbaud, Rilke, Pound, Whitman, Thomas Dylan, Sylvia Plath, W. H. Auden & co., ori, la cealaltă extremă, pe consumatorii de Topârceanu, Minulescu, Tzara, Voronca, Gellu Naum sau Marin Sorescu."[7] Reacțiile criticilor și cauzele acestora sunt foarte bine surprinse și în cele ce urmează: „Bineînțeles că lumea criticii literare – aproape sută la sută estetizantă, raționalist-iluministă, atee, agnostică, ignorantă religios ori mefientă din principiu față de tot ce se numea, pe atunci, *ifose metafizice*, a fost prinsă pe picior greșit. Reticența momentului, opoziția iritată, înverșunarea ironică sau direct disprețuitoare operează cu trist succes până astăzi întru minimalizarea acestei noi vârste poetice, fie anulându-i virtuțile, fie, și mai rău, atacând întreg ansamblul creator al lui Ioan Alexandru din pricina celui de-al treilea volet, catalogat ortodoxizant, paseist, pășunist etc. Ca o *culpă*, adică, și nu, cum e normal, ca o *împlinire*."[8]

Ioan Alexandru își proiectează opera folosind modelul mistic de apropiere de Dumnezeu. Viziunea conține o purificare a sufletului care merge dinspre dionisiac spre unirea sufletului cu Dumnezeu, ca mai apoi să se oprească la o re-inventare a tradiției din mai multe puncte de vedere: istoric, mitic, liturgic. În poemele sale, Ioan Alexandru caută să simbolizeze elementele pe care el le consideră reprezentative pentru neamul său. Concepția sa poetică urmează linia tradiționalismului lui Nichifor Crainic. Mergând în această direcție, poetul accentuează două aspecte ale trăirii artistice: ortodoxismul și iubirea de patrie. Viziunea este diferită de cea întâlnită în cel de-al doilea volum al lui Daniel Turcea. Ceea ce la poetul bucureștean devine concizie și relație pe verticală, la Ioan Alexandru se transpune în cantitate și răspândire pe orizontală a harului divin, diluând astfel intensitatea trăirii.

Volumele sale de versuri conțin ideea continuității, a purificării spirituale, putem observa acest aspect chiar și din titlurile opurilor: *Viața deocamdată* care se vrea un stop-cadru asupra cotidianului, netrecut prin vreun act purificator, poemele sunt niște instantanee simbolizate ale vieții curente, căutări ale adevărului; *Infernul discutabil* este o viziune a grandiosului și a monstruosului; *Vămile pustiei* se referă la probele prin care trece sufletul în urcarea spre Dumnezeu; în a doua perioadă a creației sale apar *Imnele bucuriei* și *Imnele iubirii* care alături de celelalte volume care au în titlu acest cuvânt sunt dedicate patriei prin referințele simbolice (*Imnele Transilvaniei, Imnele Putnei, Imnele Moldovei, Imnele Maramureșului, Imnele Țării Românești*) – aceste creații vor să exprime bucuria de a simți harul divin și își mai propun să creeze o mitologie românească prin sublimarea istoriei și a sentimentului național.

Drumul parcurs de opera poetică a lui Ioan Alexandru are în vedere pornirea în căutarea absolutului trecând prin infern, prin spațiul din adâncul ființei, numit subconștient, unde se ascund toți *monștrii* alungați de conștient și care se cer a fi numiți pentru a putea fi stăpâniți. Acest proces de purificare a sufletului are mai multe denumiri: en-stază sau *regressus ad uterum.* Dacă infernul este un spațiu al degradării ființei, pustia este un loc al vindecării, este ca un fel de carantină, o zonă a detoxificării sufletului. Odată eliberat, sufletul poate cânta, de aici ideea *Imnelor.* „Cu *Vămile pustiei*, Ioan Alexandru trece la o privire detașată a realității poetice,

---

o bucată de hârtie, îi porunci să o mănânce; deci i se păru că deschise gura, și înghiți hârtia; și fiind praznicul nașterii lui Hristos, îndată cum se deșteptă suindu-se în amvon, a început a cânta: «Fecioara astăzi pe Cel mai presus de ființă naște…». Acesta a făcut condacele și ale celorlalte praznice, încă și ale sfinților celor mari; așa că mulțimea condacelor făcute de dânsul este mai mare de o mie; apoi cu pace a adormit." (*Viețile sfinților pe tot anul*, Ed. *Cartea ortodoxă*, Alexandria, 2006, pp. 48 – 49);

[7] Dan C. Mihăilescu, *Ce-mi puteți face dacă vă iubesc? – eseu confesiv despre Ioan Alexandru*, Ed. *Humanitas*, București, 2015, pp. 73 – 74;

[8] Idem, p. 76;

de la imagismul delirant la solemnitatea verbală, rezultat al unei elevate detaşări de obiectul poetic imediat. Faptul a surprins pe unii comentatori ai poeziei sale, care s-au grăbit să suspecteze fidelitatea poeziei din mai sus citatul volum raportată la celelalte, ignorând faptul această poezie are tangenţe cu câteva poeme din *Infernul discutabil* (precum *Oedip, Iov, Urme, Capul meu*). *Infernul* este materia în existenţa-i nemijlocită, ordonată sau închipuită în experienţele vizionare ale poetului – *Pustia* rămâne nostalgia lumii pure, punte întinsă între Izvor şi Mare, între început şi margini. *Pustia* este geneză permanentă şi stingere iminentă, lumea pură prinsă în încremenirea contemplaţiei, spaţiu străin materiei obişnuite, existând în afara timpului"[9]. După ce am arătat intențiile autorului nu putem să ne abținem din a observa că există o oarecare distanță între intenție și punerea în practică a ideilor. Dacă în volumul de debut, Ion Alexandru părea a avea toate atributele unui poet cu o carieră promiţătoare, în a doua etapă a creaţiei sale, cea a multor *Imne*, acesta pare a nu-şi ţine promisiunea. Nu toate textele sunt citabile, nu ne vom opri, însă, asupra celor care nu se ridică la înălţimea promisiunilor făcute la începutul carierei. În recenta sa carte *Ce-mi puteți face dacă vă iubesc!?*[10], Dan C. Mihăilescu pare a găsi aurita cale de mijloc în ceea ce privește receptarea operei poetului ardelean. Acolo unde ceilalți critici vedeau doar două etape incompatibile (între ele) ale creației poetice, criticul arată că sunt, de fapt, trei etape: teluricul dionisiac din volumele de debut (*Cum să vă spun, Viața deocamdată* și *Infernul discutabil*), o etapă intermediară – de purificare a sufletului (*Vămile pustiei*) și etapa *enthousiasmos*-ului imnic (*Imnele bucuriei*). Prin tot ce a urmat însă, poetul și-a supraviețuit operei. Trebuie precizat, însă, faptul că nu toate textele din celelalte volume intitulate *Imne* sunt de înlăturat. Se cuvine făcută o selecție riguroasă a poemelor pentru o antologie prin care se poate salva opera poetului care a fost ținta multor ironii de-a lungul timpului.

Traseul ales de Ioan Alexandru în ceea ce privește opera sa poetică are câteva elemente în comun cu misticismul unirii sufletului uman cu prezența divină ilustrat în opera părintelui Stăniloae menționată mai sus. „Desăvârșirea sau unirea noastră cu Dumnezeu este nu numai o țintă, ci și un progres nesfârșit. Totuși, pot fi distinse pe acest drum două mari etape: una, a înaintării spre desăvârșire, prin eforturi de purificare de patimi și de dobândire a virtuților; și o alta, de viață mereu înaintată în unirea cu Dumnezeu, în care lucrarea omului este înlocuită cu lucrarea lui Dumnezeu, omul dând din partea sa mai mult receptivitatea, sau deschiderea pentru umplerea lui tot mai mult de viață dumnezeiască."[11]

În continuare ne vom opri asupra unor poeme din care se pot desprinde idei cu caracter religios (și care marchează calea spre unirea tainică a omului cu Dumnezeu) și vom porni, bineînțeles, în ordinea volumelor de versuri. *Broasca țestoasă*, din poemul omonim, simbolizează omul hotărât să învingă. Perseverența cu care își urmează acest mic animal țelul se vrea o pildă pentru muritorul de rând. Broasca țestoasă nu simbolizează individul, ci, mai degrabă, o întreagă categorie de oameni care nu se lasă înfrânți de nimic. Având în vedere direcția gândirii lui Ioan Alexandru, putem interpreta simbolul broaștei țestoase în două moduri: creștinul care luptă pentru mântuirea sa și pe care nimic nu trebuie să îl oprească din drumul său, iar cealaltă interpretare implică lupta pentru neam și țară. Simbolul e unul transcendent deoarece, în strofa finală, se învinge moartea. „Îngropați-o într-un sicriu – mortul va fi mort/ dar ea va învia pentru mai departe./ Va învia broasca țestoasă. Pentru că broasca țestoasă/ are o țintă precisă din moși strămoși – inevitabil/ cu care trebuie să dea odată și odată față." Broasca

[9] Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale*, Timişoara, Facla, 1979, p. 129;
[10] Dan C. Mihăilescu, op. cit.;
[11] Dumitru Stăniloae, op. cit., p. 6;

țestoasă e reprezentanta unui neam întreg de nemuritori, de învingători care se vor întâlni în final. Acest final poate fi înțeles ca Judecata de Apoi. Poetul își asumă acest rol de broască țestoasă care nu permite niciun fel de deturnare de la scopul ei.

O imagine a tot ce e specific creațiilor lui Ioan Alexandru se regăsește în următorul text: *Coborând* „Pe arătura neagră coborând în jos – / de-o parte cerul întunecat la apus/ și negru de piatră la răsărit./ În groapa aceea de nord/ unde ajungi frânt de oboseală și plângând/ trăiește casa noastră/ împrejmuită cu sânge./ În cumpăna fântânii/ tatăl meu răstignit,/ pârghia subțire e mama tânără/ înșurubată în brațele lui noduroase de lemn./ Și izvorăsc din pieptul strămoșilor/ izvoarele eterne. Și vremea/ ne face una cu pământul./ În lumina lămpii la grindă,/ noaptea, cei trei prunci în cămăși albe/ ard prin geamurile de piele umflată./ Și-ntr-un colț,/ o ladă stranie,/ cu zile și nopți/ ce ni le bate o secure cosmică în cap/ ca pe niște piroane ruginite.” Cromatica folosită sugerează un spațiu sumbru, asemănător cimitirului: *arătura* e *neagră*, cerul de o parte e *întunecat*, de cealaltă e *negru de piatră,* iar tot peisajul descris e îngrădit *cu sânge*. Negrul sugerează condițiile vitrege, în timp ce roșul semnifică jertfa. Senzația este întărită de oboseala care îl cuprinde pe călătorul dornic să vadă astfel de meleaguri neprimitoare. Răstignirea presupune asumarea unui sacrificiu pentru ceilalți, în acest text, probabil, pentru generațiile viitoare. Arătura se vrea un spațiu fertil, în ciuda cromaticii sinistre, iar fântâna este un simbol al vieții deoarece conține apă și al înțelepciunii întrucât face aluzie la profunzimea sufletească și, în plus, reflectă înălțimile cerești. Fântâna face legătura dintre cer, pământ și subteran. Tocmai în acest topos se găsesc părinții, ei au legături atât cu antecesorii – simbolizați prin adâncuri, cât și cu succesorii – simbolizați prin înălțimi. Asigurarea continuității generațiilor are drept motor sacrificiul – tatăl este răstignit, iar mama e *o pârghie subțire* care are rolul de a-i ridica pe copii la cer. *Piepturile strămoșilor* sunt *izvoare de înțelepciune* întrucât au adunat experiența neîntreruptă a generațiilor de la începutul lumii. Paralelismul *fântână – izvor* are în centru elementul vital, *apa*, și oglindirea înțelepciunii. Fântâna transformată în izvor e un semn al reușitei en-stazei. Eul se coboară în adâncimile proprii pentru a se regăsi și spre a se întâlni cu Dumnezeu. Motivul timpului apare ca o prevestire a morții, iar generația următoare e ilustrată cu ajutorul celor trei copii (observăm cifra fatidică). Ei par a arde, din cauza luminii lămpii de la grindă și a geamurilor din piele; ei se aseamănă cu cei trei tineri din Vechiul Testament care au stat împreună cu îngerul în cuptorul din Babilon. Focul sugerează purificare. Sacrificiul trece, în mod simbolic, în generația următoare, dar are rol de curățire a sufletului. *Lada cu zile și nopți* sugerează același motiv al timpului care ne forțează la și mai multe jertfe. Această ladă pare uitată într-un colț pentru că, semnificația sa începe să se piardă în ochii celor tineri. În volumele din prima etapă a creației, Ioan Alexandru descrie diversele trepte ale en-stazei. En-staza e parte a procesului mistic de unire cu divinul.

În *Vămile pustiei* motivul călătoriei apare sub forma unei ascensiuni permanente - înaintarea prin rugăciune spre divinitate (*Ascensiunea*). „O călătorie fără de care nu se mai poate,/ Marea călătorie, marele tău drum.” Etapele vieții sunt expuse pe rând, prima strofă ilustrează copilăria, stadiul de pregătire pentru *adevărata călătorie*. Strofa a doua explică diferențele dintre așteptările *călătorului* și stările de fapt întâlnite de-a lungul drumului. „Totul e altfel de cum credeai – totul se întâmplă/ Altfel. Îți închipuiai că va veni în zori/ Așa cum încep toate călătoriile. În zori […] Călătoria, amânată mereu, așteaptă/ Zilnic cu trudă cheltuind totul ca pe drum/ Să nu duci lipsă de nimic. Călătoria ta/ Și nu a altuia, drumul tău peste apele mari,/ Spre miezul acela de foc ce mistuie închipuirile/ Acolo unde fluturii plâng pe semințele vulcanilor/ Și izvoarele albe fierb în mătcile-mume,/ Drumul de apă, așadar, mereu altfel/ Sub fiecare corabie – drumul tău, o, iată/ Se-ntâmplă să te ia pe neașteptate.” Călătoria era demult

începută, încă din momentele aşteptării. Singurătatea este simbolizată prin întuneric, eul interior porneşte în această călătorie spre a se regăsi pe sine, acumulând experienţă pentru a se re-găsi în acelaşi loc de unde a plecat. „Că-ntr-adevăr noaptea-i grea şi-apăsătoare/ Nu-i stea pe cer şi bate-un aspru vânt/ Ce-anunţă vreme rea şi ploi adânci de toamnă,/ Patria mumă iată pierind şi ea – rămasă amintire,/ Femei pe drumuri câteva bătrâne, dealuri culcate lângă munţi,/ Câţiva păstori veniţi din Marea Moartă, fântânile fără stăpâni,/ Amurgurile-acelea stranii cu văduvele jeluind la porţi/ Şi clopotele pururi spânzurate în turnurile roase de furtuni,/ Bătrânul cimitir într-o bătrână lume cu uşile ce scârţâie-n ţâţâni/ La marginea cerului uitate de îngerii dintâi şi ei bătrâni.” În continuare întunericul se întreţeşte, confuzia creşte şi singurătatea devine copleşitoare. „Însă e noapte veşnică. Nimic nu mişcă, pipăi podeaua udă/ A-nceput o ploaie mută şi zăpuşitoare/ Şi nici poveste de-un acoperiş […] Înaintez? Opritu-m-am? Sunt singur absolut/ Şi noaptea zace-n mine ca-ntr-o tavernă de năluci,/ Nu se zăreşte nicio zare.” Spaţiul descris e unul lăuntric, întunericul nu mai este doar în afara fiinţei, ci şi în adâncul inimii. Din acest motiv textul are tente mistice, coborârea în adâncul fiinţei este o etapă a unirii sufletului cu Dumnezeu. Este vorba despre întunericul care înconjoară lumina în întâlnirea cu Dumnezeu despre care vorbeşte Dionisie Areopagitul.[12] În final imaginile se schimbă, întunericul se risipeşte, călătoria îşi atinge destinaţia „Ajung, ajuns-am…/ Prima oară aud sub mine apele curgând,/ Pe valuri sunt culcat şi se văd mii de stele/ Şi marea e albastră şi de foc/ Şi mii de coruri, îngeri mă-mprejmuie cântând,/ Întins pe un potop de aripi/ Începe-ascensiunea mea prin vămile văzduhului./ Acolo uite, cum rămâne-o mare,/ Acolo un popor, acolo uite-un schit,/ O maică, un izvor, acolo un pământ amarnic/ Şi uite-acolo un geniu şi uite-acolo un soare// Şi uite-aici e moarte şi-ntâii zori de zi!” Purificarea sufletească e atent ilustrată şi simbolizată aici. Găsirea luminii interioare este ilustrată printr-un zbor care lasă în urmă o lume curată care pare a fi depăşită printr-o moarte simbolică. Legenda vămilor văzduhului trimite la moarte.

Descrierea pustiei în ipostaza unui loc al carantinei spirituale este imaginată şi în poezia *Fluturii negri.* În prima parte a poemului deşertul e imaginat ca un loc în care totul îşi păstrează fiinţa şi îşi opreşte devenirea. Rolul petrecerii timpului în pustie e acela de a reveni la fiinţa primordială „Sfărâmând tot ca să se poată-ntoarce/ Nestingherit pârâul la izvor.” Pustiul se vrea un loc aseptic, de izolare faţă de stările sufleteşti bolnăvicioase experiate anterior şi un spaţiu de trecere spre o trăire mai pură, fluturii, simboluri ale schimbării, arată o nouă optică faţă de cea de la începutul poemului. Locul în sine este unul lăuntric, nu poate fi cartografiat. „Pustia e goală cum a fost începutul/ Pustia e invizibilă ca Dumnezeu/ […] Cine are Pustia e mort,/ Cine n-o are-i steril/ Dumnezeule, Dumnezeule, de ce părăsit-ai/ În deşert singurul tău copil!”. Tristeţea fiinţei care deţine pustia este disipată în final prin apariţia luminii. Odată ce fiinţa se regăseşte unificată, simbolurile negative dispar. Întoarcerea *pârâului la izvor* se vrea o reprezentare a re-naşterii sufleteşti a sinelui unificat. „Fluturii negri vin dintr-un înalt/ Boltit deasupra palelor izvoare/ Şi-ngenunchează grei şi uriaşi/ Pe turnurile-ntâielor popoare.” Negrul aripilor fluturilor semnifică un proces de purificare aflat la început, lungimea drumului care urmează a fi parcurs până la iluminare. Universul este deocamdată înfăţişat „orb/ Întors cu spatele către Fiinţă.”.

[12] „În acest întuneric supraluminos (mai presus de lumină) dorim noi să ajungem şi să vedem şi să cunoaştem prin nevedere şi neştiinţă ceea ce e mai presus de vedere şi cunoştinţă, neputând fi văzut, nici cunoscut. Căci aceasta este a vedea şi a cunoaşte cu adevărat; şi a lăuda în mod mai presus de fiinţă pe Cel mai presus de fiinţă, prin înlăturarea celor ce sunt. E aşa cum cei ce fac o statuie naturală, înlăturând toate acoperămintele adause vederii curate a celui ascuns, descoperă, prin depărtarea aceasta, ceea ce e ascuns în el însuşi.” Dionisie Areopagitul, op. cit., p. 248;

Ego sum via surprinde un poet stupefiat de chipul pantocratorului pictat pe bolta bisericii. În timpul acestei fascinații omul își revede cu ochii minții cele mai importante momente ale vieții. Transformarea sufletească presupune regret. Omul se simte privit, din icoană, creatorul privește creatura într-o fascinație reciprocă. Privirea devine mijloc de comunicare, omul invită divinul în inima sa după ce și-a curățat-o cât de bine a putut. „Aşchia ce-mi sângerează în carne, poate/ Iarba măruntă şi sarea pământului/ Ori fulgerele lungi de toamnă fără puteri/ Zdrăngănind pe-acoperişe sau călăreţul/ Fălos înghețat pe un pisc de oglindă./ Încă puțin și te voi putea chema/ Să-mi încerci încăperile." Poetul se definește în final drept „Vox clamando in deserto".

Imnele bucuriei marchează apogeul transformării spirituale a poetului reflectat în opera acestuia, după cum spune Dan C. Mihăilescu. „Un corpus redutabil, fraged și tulburător, deși bimilenar, de efigii, răsfrângeri, lecturi piezișe și proteisme semantice (perfect sintetizate de Alexandru în arhaismul *simboale*), se revărsa, după decenii de catacombară tăcere, în matrițele lirismului românesc. Mirele (Iisus), mireasa (Biserica), nunta, cuvântul, colina (*dealul căpățânii*), pelicanul, pâinea, mielul (dar și *mielul-vultur*), păstorul, crucea sunt *ipostasuri* hristice, de la inițiere și apostolat, la răstignire și înviere. Omul înaripat, vulturul, leul, taurul închipuie evangheliștii. Lumina, potirul, ceara, tronul, stupul, mierea, garoafa, fluturii, vatra, rugul, crinul, trandafirul, laleaua, candela, arderea, mireasma, adierea sunt însemne ale Fecioarei, Maica Domnului. Tunetul, stejarul (Mamre), fulgerul, clopotele, izvorul (trei izvoare egal Treimea), ochiul în triunghi – tot atâtea travestiri poetic-mundane ale lui Dumnezeu-Tatăl."[13] Criticul ține să precizeze că opera lui Ioan Alexandru ar fi trebuit să se oprească după *Imnele bucuriei*. Tot ce a urmat conține insule de texte valoroase într-o mare de mediocrități. În *Imnele bucuriei* apare ex-taza ilustrată într-un poem aproape eponim. *Extaz* eul se simte transfigurat și prea-plinul său se răspândește în afară. „Mă umplu de miresme și de har/ Privindu-te iubita mea minune/ Sunt răstignit în mine în extaz/ Pătruns de-un Imn fără de nume.". Fericirea se lasă greu captată de textul poetic, autorul nu-și poate controla entuziasmul pentru a fi înțeles de cei din jur. „Să cânt nu pot, mi-e graiul plin/ De crini curați și miruire,/ Să tac, nu-i vreme de tăcut/ Când toate cântă pentru Mire." Odată cu poetul, natura întreagă se lasă cuprinsă de un entuziasm nestăvilit. „Cântă abisu-ntinerit/ Cântă pădurile cu toate/ Mările cântă în furtuni/ Prin nopțile transfigurate,". Totul devine o mare de iubire.

Încă de la începutul volumului *Imnele iubirii*, poate fi remarcată o nevoie a omului de a se conecta la dimensiunea sacră a existenţei. Poemul *Patrie* arată fundamentul hieratic al întemeierii unei ţări. Pământul trebuia sfinţit, abia apoi oamenii se stabileau în acele ţinuturi. Nimic nu putea fi înfăptuit înainte de a fi aşezată drept temelie credinţa. „Cât era acropola de strâmtă/ Pământul de neroditor/ Până ţara li se părea sfântă/ N-aveau somn în aşternutul lor". Întoarcerea aceasta imaginară în trecut nu se soldează cu o delimitare de credinţele celor vechi aşa cum apare la alţi poeţi din aceeaşi generaţie, cum ar fi Ana Blandiana. Ioan Alexandru se revendică de la aceşti strămoşi pe care îi glorifică. „În Carpaţi de-avem o mângâiere/ Care nu ne-a părăsit nicicând/ E credinţa noastră-n Înviere/ Străvederea celuilalt pământ". Spaţiul la care se referă poetul este văzut ca fiind plin de suferinţele succesive ale generaţiilor care au trăit în acest perimetru. Poetul îşi asumă destinul ţării sale, el consideră esenţa românismului credinţa în înviere. Legătura cu divinitatea nu se mai realizează prin simboluri care presupun coborârea, cum e fântâna, metaforă a cunoaşterii în profunzime. Aici apare drept simbol al divinității – *acropla*, imagine a înălțării. După ce a experimentat en-staza, poetul se transpune în ec-stază –

[13] Dan C. Mihăilescu, op. cit. pp. 69 – 70;

ieşirea din sine a sufletului în întâmpinarea lui Dumnezeu. Ec-staza presupune întâlnirea cu harul divin care preschimbă orice realitate, oricât de nefastă, într-una binecuvântată.

După cum afirmă Petru Poantă, Ioan Alexandru inventează modele de civilizaţie arhaică: „Alexandru vrea să schimbe poezia, căutând obârşiile cântecului. Vrea să o resacralizeze. Poetul este *alesul* unei colectivităţi căreia îi slăveşte eroii şi îi *prezice* viitorul. Desluşim aici ecourile orfismului antic căruia îi sunt asociate încă multe alte experienţe livreşti, care au lucrat atât de contradictoriu şi de derutant asupra personalităţii poetului. Prin urmare, un sens rapsodic încearcă să confere Ioan Alexandru creaţiei, cântând în numele unei *colectivităţi* străvechi, al cărei profet şi depozitar de înţelepciune se consideră."[14]

BIBLIOGRAFIA OPEREI:

1. Alexandru, Ioan, *Viaţa deocamdată*, Ed. *Tineretului*, Bucureşti, 1965;
2. Alexandru, Ioan, *Infernul discutabil*, Bucureşti, Tineretului, 1966;
3. Alexandru, Ioan, *Imne*, Colecţia *Cele mai frumoase poezii*, Ed. *Albatros*, Bucureşti, 1977;
4. Alexandru, Ioan, *Imnele Moldovei*, Ed. *Albatros*, Bucureşti, 1980;
5. Alexandru, Ioan, *Imnele Ţării Româneşti*, *Cartea românească*, 1981;
6. Alexandru, Ioan, *Pământ transfigurat*, Ed. *Minerva*, Bucureşti, 1982;
7. Alexandru, Ioan, *Imnele iubirii*, *Cartea românească*, Bucureşti, 1983;
8. Alexandru, Ioan, *Imnele Putnei*, *Cartea românească*, Bucureşti, 1985;
9. Alexandru, Ioan, *Imnele Maramureşului*, *Cartea românească*, 1988;
10. Alexandru, Ioan, *Imnele iubirii*, Ed. *Ioana*, Bucureşti, 1995.

BIBLIOGRAFIE TEORETICĂ ŞI CRITICĂ:

1. Areopagitul, Dionisie, *Despre teologia mistică*, în vol. *Opere complete și scoliile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Ed. *Paidea*, București, 1996;
2. Bălu, Ioan, *Ioan Alexandru – monografie*, Ed. *Aula*, Braşov, 2001;
3. Branişte, Ene, Branişte, Ecaterina, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Editura diecezană Caransebeş, 2001;
4. Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 1-3, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurenţiu Zoicaş şi colab., Editura Artemis, Bucureşti, 1994-1995;
5. Mihăilescu, Dan, C., *Ce-mi puteți face dacă vă iubesc? – eseu confesiv despre Ioan Alexandru*, Ed. *Humanitas*, București, 2015;
6. Poantă, Petru, *Radiografii*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1978;
7. Ruja, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Timișoara, Facla, 1979;
8. Stăniloae, Dumitru, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992;

[14] Petru Poantă, *Radiografii*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1978, p. 217 – 218

9. Tenace, Michelina, *Creştinismul bizantin – Istorie, teologie, tradiţii monastice,* Traducere din italiană de Al. Cistelecan, Ed. *Cartier,* Chişinău, 2005;
10. *** *Dicţionarul explicativ al limbii române,* Ed. *Universul enciclopedic*, Bucureşti, 1998;
11. *** *Vieţile sfinţilor pe tot anul*, Ed. *Cartea ortodoxă*, Alexandria, 2006.

BEFORE JANE EYRE: THE PROFESSOR

Elena Atudosiei
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: When Charlotte Brontë's name is uttered nowadays, readers will always bring her best-known novel (Jane Eyre) into discussion. While this book will be mentioned in our paper, we wish to focus on a different title, quite obscure when placed next to her other works: The Professor. We will focus on the female characters and on the voice presenting them: William Crimsworth. A rather unreliable narrator at times, we find his image interwoven with that of the women surrounding him and it is not advisable to overlook this aspect when we present the characters and what was expected of them.

Key words: The Professor, Charlotte Brontë, feminism, female characters, The Victorian Age

Charlotte Brontë's first novel, even though not her first attempt at writing, was *The Professor*, a small book written before *Jane Eyre*, but published in 1857 (after the death of its author), only after first being turned down by various publishers. Many of today's readers probably do not even know very much of its existence. It received negative reviews from the very beginning and even to this day it is considered (though not unjustly) inferior to *Jane Eyre*. Charlotte Brontë claimed in the preface that she wished to move away from the "ornamented and redundant composition" in favour of what was "plain and homely". She did not manage to keep the novel an unemotional tale, but it lacks artistic unity because of the restrictions she placed on her imagination. Robert Bernard Martin highlights the idea that themes which will be specific to her later works are introduced here, but the author could not handle the techniques that were to give them life later on.

The author used a male voice (William Crimsworth) to narrate the events, following thus the example of other women writers who tried to enter the male-dominated literary tradition by metaphorically impersonating a male and creating ambiguities when it came to their gender. As Gilbert and Gubar point out in *The Madwoman in the Attic*, this novel explores the problem of the "disinherited female" in a patriarchal society; it tries to solve the anxiety of the author by transforming her into a patriarchal male professor. By trying to adopt a masculine voice, a woman might get to see herself the same way as a man does. What interests us is the way gender issues are treated, the way themes that are sketched here will be developed in later works (A.B. Nicholls writes in the preface that *"the authoress made some use of the materials in a subsequent work – Villette"*) and how Brontë's experiences and prejudices influenced the development of the main theme: the relationship between men and women.

A vision of the male world is given, a world in which (doll-like, passive) women are judged from the perspective of young Crimsworth; we do not have direct access to women's thoughts, we cannot see into their souls. The narrator is an androgynous figure, with ambition specific to a man, but with reserve, passivity and desire to understand "the mysteries of femaleness" specific to a woman:

"The first thing I did was to scrutinise closely the nailed boards, hoping to find some chink or crevice which I might enlarge, and so get a peep at the consecrated grounds. […] I thought it would have been so pleasant to have looked out upon a garden planted with flowers and trees, so amusing to have watched the *demoiselles* at their play, to have studied female character in a variety of phases, myself the while sheltered from view by a modest muslin curtain"[1].

Also, at least in the beginning of the novel, he is orphaned, disinherited by his mother's side of the family (because he refused to live his life by his relatives' rules) and just as powerless as any other female character, finding himself under his elder brother's power (an unjust, violent, but rich man who resorts to beating his wife when his business starts to fail) until he can no longer accept the unfair treatment. He rebels and escapes towards a place where he will not feel imprisoned[2]. Through William's eyes, we will see both the narrow, restricted female world of the pensionnat and the fact that a violent behaviour is not always punished. Edward Crimsworth is a tyrant towards his brother, his employees and later his wife. However, unlike William, he is good at business and knows how to make his way in life. Yes, he did lose his fortune once, but he got even richer because of railway speculations and his wife (who had returned to her parents) came back to him.

The novel is based on Brontë's experience as a student in Brussels (which will be used again in *Villette*), where she developed a – most probably unrequited – love for the married Belgian teacher Constantin Héger. The relationship between Crimsworth and Frances Henri develops from teacher and pupil, to friendship and love, winning the battle against the obstacles thrown in its way by the headmistress, Zoraïde Reuter. We cannot be sure about the objectivity of the narrator when describing the two women (and the girls from the pensionnat). He proves to share the same prejudices as the author (not unheard of during the Victorian Period): Protestants are said to be good and honest, while Catholics are manipulative and hypocrites; he is almost always ironic when speaking of Flemish people and (implicitly) of Catholics. The narrator looks down on what he calls "Romish wizard-craft" and the way it shapes the schoolgirls:

"Most of them could lie with audacity when it appeared advantageous to do so. All understood the art of speaking fair when a point was to be gained, and could with consummate skill and at a moment's notice turn the cold shoulder the instant civility ceased to be profitable. Very little open quarrelling ever took place amongst them; but backbiting and talebearing were universal. […] They were each and all supposed to have been reared in utter unconsciousness of vice. The precautions used to keep them ignorant, if not innocent, were innumerable. How was it, then, that scarcely one of those girls having attained the age of fourteen could look a man in the face with modesty and propriety? An air of bold, impudent flirtation, or a loose, silly leer, was sure to answer the most ordinary glance from a masculine eye. I know nothing of the arcana of the Roman Catholic religion, and I am not a bigot in matters of theology, but I suspect the root of this precocious impurity, so obvious, so general in Popish countries, is to be found in

[1] Brontë, Charlotte. *The Professor*. London: Wordsworth Classics, 1994, p 47.
[2] An idea brought forth by Gilbert and Gubar is that once he escaped the "female role" and the oppression, William becomes less and less androgynous. Throughout the course of the novel we see him evolving and becoming a man, his own person. While this evolution was considered normal for a man, when a woman followed the same steps towards independence, she faced the scorn of society.

the discipline, if not the doctrines of the Church of Rome. I record what I have seen: these girls belonged to what are called the respectable ranks of society; they had all been carefully brought up, yet was the mass of them mentally depraved"[3].

How much of this description is accurate? We cannot be certain. William claims that he is not a bigot, but his words and attitude tell a different story. From the moment he first laid eyes on a Flemish chambermaid, he labelled her physiognomy as "eminently stupid" (chapter VII, p 41). He gives voice to Brontë's own opinion and describes the girls based on their religion. They are not criticised because they are girls (soon to become women), but because they are Catholic. A similar attitude can be felt towards Adèle from *Jane Eyre*, where everyone (Rochester, Jane, Madam Fairfax) try to "cure" the child of the habits picked up in France. Not only the students are judged through this perspective; the headmistress, Zoraïde Reuter, shares the same "fate":

"Now, *Zoraïde* Reuter," thought I, "has tact, caractère, judgment, discretion; has she heart? […] Even if she be truly deficient in sound principle, is it not rather her misfortune than her fault? She has been brought up a Catholic: had she been born an Englishwoman, and reared a Protestant, might she not have added straight integrity to all her other excellences? Supposing she were to marry an English and Protestant husband, would she not, rational, sensible as she is, quickly acknowledge the superiority of right over expediency, honesty over policy? It would be worth a man's while to try the experiment" [4].

He becomes infatuated with her because she seems to embody the ideal image of a woman in the eyes of a man, and he believes that he could change her ways according to the Protestant doctrine if they were to marry someday. Crimsworth does not appreciate duplicity and hypocrisy, while someone like M. Pelet (who will become her husband and who is the embodiment of the patriarchal establishment) admires it and considers it something natural in a woman and accepted by society. In the portrait drawn for the headmistress, Brontë's own distaste towards womanly duplicity (and the typical English idea that appearances must be kept no matter what) is made clear. William discovers quite easily (maybe too easily) who Zoraïde really is and turns his back on her.

The moment she no longer benefits from the attention of the English professor, Zoraïde (who was created after the model of Madame Héger) adopts a more servile attitude. The relationship between the two of them is described at one point as that between master and slave, where Zoraïde stepped into the slavish position[5] on her own (we only have William's point of view, therefore we cannot truly know why her attitude changes so much; it could be because she wanted to seduce him or she felt the change in the young man and was attracted by what she perceived as a strong male). It seems that behind the appearance of an angelic lady ("moderate, temperate, tranquil") hides a manipulative woman, a trait that destroys Crimsworth's admiration for her. Her attempts to woo him fail and she finds herself part of the patriarchal society once she marries Pelet (a marriage based on interest, not on the love between equals). Gilbert and

[3] Brontë, Charlotte. *The Professor*. London: Wordsworth Classics, 1994, p 71.
[4] *Ibidem*, chapter XII, p 79
[5] Mlle. Reuter "changes from mistress to slave, a metamorphosis that almost converts Crimsworth into a tyrant." (Martin, Robert Bernard, 1966, p 35)

Gubar go as far as placing her in the role of the stepmother because of her treatment towards Frances, whom she fires just to keep her away from Crimsworth.

Frances Henri is a poor Protestant orphan (half English, half Swiss) and does not fall into the same category with the other girls. She works as a lace mender (she is called "governess-pupil" in the novel), is shy, intelligent and aware of her true nature (there is more than meets the eye in her character). She first meets Crimsworth when she asks the headmistress to allow her to take English classes and she becomes his student. She shares the narrator's point of view, longing to see England (where she could make a living by teaching French), to be among Protestants, who are said to be more honest than Catholics (who "think it lawful to tell lies"). She finds herself in a vicious circle with both her pupils and the adults that surround her in Belgium; she cannot stand the Catholics' tendencies towards duplicity, lies and deceit and she has a low social status in Brussels because she is a foreigner, a heretic and a mere lace-mender (and sewing, as she points out, holds no power or superiority). She feels alienated and wants to go to England where she hopes that her life will take a turn for the better. Frances is aware of the risk she would take, that she might still be isolated even if she leaves Brussels (she has no relatives or friends in England), but she claims that "I would rather submit to English pride than to Flemish coarseness"[6]. The attitude of both Crimsworth and Frances concerning those who are not of protestant English origin seem exaggerated because they point out only the flaws of Flemish women, while the Englishwomen are presented as models of perfect, ladylike behaviour. It seems that Hunsden is the only one who can show that the English society is not as perfect as they would like to believe.

As noted before, Crimsworth praises the English girls, but this does not mean that all of them were as perfect as he would like them to be. If we look at Edward's wife, we see that she is presented as lively, young and well-shaped, sporting an "infantine expression". But despite the way she looks and acts, William is disappointed to find too little intelligence in her eyes and in the way she spoke. She does not play a major role in the novel; she is the type of woman that William finds disagreeable. By using her, Brontë attacks the ideal of the perfect lady (just as she does in her other novels). She embodies the image of the perfect wife according to the norms of the patriarchal society, an image against which Brontë places her protagonists.

William Crimsworth has a negative opinion about Belgium and its people from the moment he steps foot on its soil and the ones who are criticised the most are the women. He imagines that girls from the pensionnat are angel-like and is sorely disappointed when he learns of their bold, flirtatious, inappropriate and sometimes rude attitude. We could take his word for granted, but he judges based his own ideal of a perfect woman and forgets that not all English girls are innocent. He blames the Catholic religion for the flaws of his students, while considering that the Protestant doctrine might turn them towards the right path. He is upset because of the unfair treatment Protestants receive from the Catholics, but he fails to see that he tends to act just as unfairly. Yet there is another reason for which Crimsworth cannot stand Catholicism: the fact that it demands for one to abandon their independence of thought and action and place their lives in the hands of a "despotic confessor". Louise Path finds herself in such a situation and her professor points out the fact that she had "no original opinion, no preference of companion or employment; in everything she was guided by another"[7]. It becomes clear that there is something more behind these words than only prejudice. The way Louise Path acts is the result of religious upbringing, but it can also be seen as a perfect

[6] Brontë, Charlotte. *The Professor*. London: Wordsworth Classics, 1994, p 106.
[7] *Ibidem*, p 74.

description of women's situation in a male-dominated society (they were not to have opinions of their own; they had to obey their fathers, brothers, husbands or any other male relative for their entire lives).

It is important to pay close attention to the way the relationship between Frances and William evolves in order to observe the woman's path towards independence and if she really reaches it. They are the same in many aspects: they are both orphans, poor and alone in a foreign country, idealists in a materialistic society, Protestants among Catholics, and in the end they both move from the margin towards the centre. Just like in *Jane Eyre*, the author is supportive of the idea that a marriage should take place between equals. And yes, Frances does become somehow independent once she falls in love and decides to keep her job after she gets married (marriage that takes place only because she is an independent woman, as in the case of Jane Eyre), but it is her husband that guides her destiny. He becomes a patriarch and even though he loves Frances, she still remains (willingly) submissive to him, continuing to call him "Monsieur". It seems to go hand in hand with Brontë's opinion that "*It is natural to me to submit, and very unnatural to command*". We must not forget that the society of the nineteenth century was different from our own and we must not be blinded by the fact that Crimsworth still tends to treat his wife as if he were her teacher even after many years together. They have a happy marriage, they both work, they opened a school (it was her initiative) and, most importantly, they are equals. Most of the time we do not have access to Frances' thoughts, but we get to see from time to time that there is something else behind obedience and tranquillity. She is stronger than she seems to be and her role in life is not limited to that of a submissive wife and doting mother. Frances is independent, has a loving family and a husband that supports her decisions.

For readers today it might be difficult to understand the relationship between Frances and William; a simple example would be the way he proposes marriage, holding her on his knee... her answer is "Master, I consent to pass my life with you". Does the fact that she calls her future husband "master" mean that she is in danger of losing her identity, becoming the typical submissive wife? The answer is "no", although the risk is there. As mentioned above, her personality is more complex than what we see; such a case is noticeable in Jane Eyre's character because she is the one telling the story, but this is a different situation. Charlotte Brontë's standards were very high as far as marriage was concerned and she knew that it is not necessarily a happy institution; in her novels (with the exception of *Villette*) the only ones who enjoy a happy marriage are the protagonists. Frances and William do not marry until they are equals from every point of view, including financially. Brontë's female characters value independence too much to accept a marriage where they would feel like they are owned by their husbands. Unfortunately, it is also true that Frances did lose some of her freedom once she became a wife. She gave up her art[8], she did not write more compositions, but she refused from the very beginning to give up her job.

Crimsworth remains a professor, but Frances did not remain a dependent pupil; we see that she is actually quite an ambitious woman who valued both independence and the love of her husband. William notes that she changed after their wedding; she seems to be two different people in one (the Directress – "vigilant and solicitous" and the good and loving wife and mother) without causing a loss of identity or self-destruction. They both rebelled against the

[8] Women were not encouraged to write during the nineteenth century and Zoraïde tries at one point to make William convince Frances to focus on her social duties because "ambition, *literary* ambition especially, is not a feeling to be cherished in the mind of a woman" (*Ibidem*, p 111).

society that did not allow them to evolve and in the end they managed to find a place where they can truly be themselves. It is only natural to imagine that their son will follow the footsteps of his parents and be his own man when he grows up.

Bibliography

1. Brontë, Charlotte. *The Professor*. London: Wordsworth Classics, 1994.

2. Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press, 1979.

3. Martin, Robert Bernard. *The Accents of Persuasion – Charlotte Brontë's Novels.* London: Faber & Faber, 1966.

MIRCEA ELIADE AND THE FIRST ROMANIAN LITERARY MAGAZINE IN EXILE

Magdalena Filary
University of Craiova

Abstract: After the Soviet occupation, the communist regime started a powerful action to destroy the authentic Romanian culture. The result was an attempt to obliterate the Romanian identity. In exile, editing different publications, starting with the first one – Luceafarul - many Romanian intellectuals used press (including the literary one) to maintain memory and cultural identity. Nevertheless, one of the most important intellectual was Mircea Eliade. Like many others, he assumed on a full basis the duty to live the exile with the consciousness of the responsibility towards the culture in which he had been formed, as well as towards the country which had determined it. Thus, by the help of general Radescu (and others from the US), he founded the first literary magazine in exile, having a name that reminds the well-known Romanian national poet Eminescu's poem. In the magazine, Eliade contributed also with two essays and two short stories.

Keywords: exile, Luceafărul, literary magazine, Mircea Eliade, identity.

După ocupația sovietică, regimul comunist a început o acțiune puternică pentru a distruge adevărata cultură română. Rezultatul ei a fost o încercare de a şterge identitatea românească. În exil, editând diferite publicații, începând cu prima - *Luceafărul* – mulți intelectuali români au folosit presa (inclusiv cea literară) pentru a menține memoria și identitatea culturală. Astfel au reușit să promoveze valorile spirituale românești, precum și limba.

Unul dintre cei mai importanți intelectuali a fost Mircea Eliade. Ca mulți alții, și-a asumat în mod integral datoria de a trăi în exil cu conștiința responsabilității față de cultura în care a fost format, precum și față de țara care a determinat-o. Activitatea sa (într-o colaborare strânsă cu alți scriitori români și jurnaliști) a avut mai ales ca scop să demonstreze lumii întregi că „România există şi ca prezență spirituală."[1] Astfel a fost fondată, cu ajutorul generalului Nicolae Rădescu, prima revistă litearară din exil - *Luceafărul* - al cărei titlu avea să amintească de poemul bine cunoscutului poet român - Mihai Eminescu. Revista a apărut în două numere, primul în noiembrie 1948 şi al doilea în mai 1949, *„...în timpul celei mai grave crize pe care a cunoscut-o neamul românesc în lunga şi dramatica lui istorie (...) Această sincopă a literaturii şi culturii româneşti nu poate fi, bineînțeles, remediată de cei câțiva scriitori pe care soarta i-a purtat peste hotarele țării. Dar aceşti puțini scriitori din străinătate au totuşi ceea ce de mult nu mai au scriitori din țară: libertatea de a scrie şi de a publica. Şi încep, acum, să aibă şi un public, înfiripat din numărul tot mai mare de refugiați. Toți aceştia simt nevoia să păstreze legătura vie cu limba, arta şi cultura românească (...) Revista aceasta este scrisă pentru românii de peste granițe, cărora, de la început, li se cere iertare pentru toate scăderile pe care*

[1] v. Mircea Eliade, „Pentru o bibliografie a pribegiei", în vol. *Profetism românesc*, Edit. „Roza vânturilor", Bucureşti, 1990, p.152.

le vor afla în paginile ei. Scăderi atât din cauza puținătății mijloacelor, cât şi al numărului de scriitori cu mult prea restrâns. Să nu se uite că aproape totalitatea scriitorilor noştri se găsesc între zidurile ca de temniță ale României. Redactorii acestei reviste îşi dau prea bine seama că nu pot reprezenta întreaga literatură română, dar ştiu că, adunându-se laolaltă, vor putea oglindi, prin multiplicarea tradițiilor literare de la care se revendică, o imagine, oricât ar fi ea de pildă, a bogăției şi varietății curentelor culturale româneşti. În paginile revistei îşi vor da, aşadar, întâlnire toți scriitorii români de peste hotare, oricât de diverse ar fi idealurile lor estetice şi de antagonice perspectivele lor spirituale. Colaborarea aceasta nu are numai meritul de a reflecta pluralitatea orientărilor noastre literare. Strângerea scriitorilor laolaltă dobândeşte şi o semnificație de strictă actualitate: ea mărturiseşte credința lor în libertate..."[2]

Inițiatorii ei au fost N.I. Herescu[3] şi Mircea Eliade, iar Virgil Ierunca a îndeplinit funcția de secretar de redacție. Înainte să apară primul număr al revistei, Alexandru Busuioceanu i-a propus lui Mircea Eliade să înlocuiască titlul *Luceafărul* cu *Literatura românească liberă*, ce avea să facă referire la revista *Les Lettres francaises libres*, a lui Paul Eluard din perioada Rezistenței franceze. Totuşi, Eliade a păstrat titlul *Luceafărul. Revista Scriitorilor Români în Exil*, explicându-o astfel: „n-am ales *Ideea Românească* – pentru că o revistă cu acelaşi nume a apărut, între 1936-1940, sub conducerea câtorva scriitori legionari. De altfel, *Luceafărul* are două prestigii: e numele celei mai de seamă opere culte româneşti – şi titlul revistei de la Budapesta, dinainte de Unire.". Printre principalii colaboratori ai revistei se numără: Mircea Eliade, Alexandru Busuioceanu („Literatură şi destin", în nr. 1, noi. 1948, pp.5-19), Constantin Virgil Gheorghiu (poemul *Rugăciune pentru aviatorii căzuți,* în nr. 1, noi. 1948, p. 89; *Poeme din exil,* în nr. 2, mai 1949, pp. 136-137), Vintilă Horia (poeme, în nr. 1, noi. 1948), precum şi Mihai Villara, pseudonim al lui Mihail Fărcăşanu (Vântul şi pulberea, frag. de roman, în nr. 1, noi. 1948, pp. 30-39), Constantin Antoniade („Amintiri despre Titu Maiorescu", în nr. 1, noi. 1948, pp. 48-53), Alexandru Andronic, alias Virgil Ierunca (*Confluențe*, în nr. 1, noi. 1948, pp. 100-108), Iosif Moldoveanu, alias George Ciorănescu („Sovietizarea culturii române", în nr. 1, noi. 1948, pp. 110-117) şi alții. Emil Cioran a publicat în *Luceafărul* ultimele sale texte în limba română, semnate cu două inițiale: Z.P., în nr. 1 sub titlul *Razne* şi în nr. 2 sub titlul *Fragmente*, iar Vasile Voiculescu a transmis din țară poemul *Adio libertății*, publicat sub pseudonimul Valeriu Anghel (la începutul nr. 2, mai 1949).

Din păcate, din lipsă de fonduri publicarea revistei n-a mai fost continuată. „Tipografia cere o sumă mult prea exagerată pentru numărul 2 al Luceafărului. Îl opresc din lucru fiindcă nu ştiu cum vom putea plăti. Mircea Eliade suferă."[4]

Revista *Luceafărul* a avut ca scop să-i reprezinte pe intelectualii exilați din diferite colțuri ale lumii, ceea ce îşi dorea în mod special Mircea Eliade. El însuşi a scris: *„Revista (Luceafărul – n.n.) se arată a fi după cum o aşteptăm; o icoană, în miniatură, a tuturor tradițiilor literare şi spirituale încă vii, astăzi, în cultura românească. (...) Sperăm, cu ajutorul tuturor, să facem o excelentă revistă, model nu numai pentru revistele diasporei, ci chiar pentru revistele ce vor reapare cândva în țară."*

Studiile, eseurile şi poeziile cuprinse în cele două numere aveau să-i conştientizeze pe cititori asupra situației politice de la acea vreme, exprimând dorul de țară şi condițiile de exilat.

[2] Cuvânt de început , *Luceafărul*, nr. 1, noiembrie 1948, pp. 3-4.
[3] N.I. Herescu (1903-1961) - latinist, poet, prozator, eseist, traducător, fondator şi director al Institutului Român de Studii Latine din București, președinte al Societății Scriitorilor Români, director al Fundațiilor Regale Culturale Carol I din 1940. A trăit din 1944 în exil, în Portugalia, apoi în Franța, unde a fost animatorul mişcării literare din exilul românesc.
[4] v. V. Ierunca, *Trecut-au anii*[în] *Revista Scriitorilor Români*, nr. 3/1964, p. 151.

„... rolul lui Eliade era foarte mare în deschiderea paginilor revistei spre toți colaboratorii din exil. Pentru că Eliade era o autoritate, numele lui impunea un prestigiu intelectual. În plus, mai era şi un generos..."[5]

Mircea Eliade a contribuit la revista *Luceafărul* cu două eseuri şi două proze scurte.

1.1 Eseuri

1.1.1 *Două tradiții spirituale româneşti*

Apare în nr. 1, noiembrie 1948, pp. 21-29 şi cuprinde „idei dintr-o conferință ținută la Salle des Sociétés Savantes în ciclul organizat de Asociația Culturală „Mihai Eminescu", în seara de 3 iunie 1948.[6] Textul constituie o analiză a culturii româneşti din perspectiva bipolarității. Eliade face referire şi la cultura greacă, indiană, italiană, franceză, germană, engleză, portugheză. În final ajunge la cultura românească ai cărei reprezentanți principali sunt: Eminescu, Caragiale, Haşdeu, Titu Maiorescu, N. Iorga, V. Pârvan, Nae Ionescu. Totodată, Eliade distinge doi „poli" – cel *eminescian* (sau iorghist) şi cel *caragialesc* (sau lovinescian), semnalând continua tensiune dintre ele: „*Eminescienii* reproşează *caragialienilor* cosmopolitismul lor, lipsa lor de rădăcini în plămada autentic românească, excesul de spirit critic, complexul lor de inferioritate față de civilizația occidentală, absența sentimentului Naturii în opera lor, aplecarea spre ironie, zeflemea şi scepticism, valorificarea realistă şi negativă a femeii şi a dragostei, minimalizarea peisajului rural şi ridiculizarea obiceiurilor patriarhale, etc. Caragielienii, dimpotrivă, reproşează eminescienilor conservatorismul acestora, viziunea lor romantică a istoriei, valorificarea exagerată a unui trecut şi a unor tradiții nu totdeauna vrednice de laudă, aplecarea către emfază şi beția de cuvinte, pseudo-eroismul, mistagogia şi patriotismul lor rău înțeles, provincialismul lor spiritual şi cultural, atitudinea lor lirică față de Natură, femeie şi dragoste, etc." Eliade scrie şi despre vechea concepție a „omului universal" (ilustrată de Cantemir, Haşdeu, Eminescu, Iorga), opunându-i pe cea „*anti-universală"*, având ca mit central credința într-un *roman autentic*, înțeles ca o ființă în perfectă simbioză cu mediul său cosmic şi social (peisajul şi viața arhaică a satului), ființă care, după opinia acestor autohtonişti, şi-ar pierde autenticitatea şi orginalitatea îndată ce ar fi smulsă din matricea ei spirituală. Creangă, Vlăhuță, întreg curentul sămănătorist, Sadoveanu, Cezar Petrescu şi alții împărtăşesc un asemenea punct de vedere."

Mai departe, Eliade se referă la tradițiile populare româneşti, la folclor şi mit, strict legate de principalele ocupații ale poporului român: agricultura şi păstoritul. „*Lirica şi balada populară se arată a fi dominată de motive pastorale. Miorița, opera cea mai de seamă a sensibilității noastre populare, oglindeşte un Cosmos pastoral, iar drama ei izvorăşte din destinele şi singurătatea ciobanilor. Dorul, însuşi, a fost, dacă nu „creat", cel puțin adâncit şi amplificat până la o expresie metafizică a existenței prin tristețile şi melancoliile ciobanilor, în nesfârşitele lor rătăciri stelare. Iar despre balada „Meşterul Manole" scrie că „dacă nu este o invenție a plugarilor propriu-zişi, este în orice caz capodopera oamenilor aşezați, legați de pământ.*" Eliade recurge la metafora lui Noica, conform căruia „Păstorii – aceşti *marinari pe uscat*, au alcătuit din cele mai vechi timpuri o pre-diaspora românească"; îl introduce în partea a doua a studiului dedicată situației diasporei românească într-un moment istoric greu pentru cultura română şi intregul ei popor. De asemenea, Eliade îi incurajează pe cei din exil, mai ales pe intelectuali, care într-un fel au fost „rupți" din mediul lingvistic şi cultural românesc, să

[5] v. Ileana Corbea, Nicolae Florescu – "Cu Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca recapitulând exilul fără anecdote", [în] *Resemnarea Cavalerilor*, Jurnalul literar, Bucureşti, 2002, p. 68.
[6] Notă de subsol, *Două tradiții spirituale româneşti*, p. 21.

continue să scrie, să cultive valori tradiționale şi să nu se desprindă de cultura română, deoarece „*diaspora* românească nu este, deci, decât o variantă modernă a transhumanței pastorale."

1.1.2 *Scrisul şi misiunea literaturii*

Apare în nr. 2, mai 1949, pp. 129-135. În acest eseu, Eliade tratează controversata idee de „artă pentru artă" şi „artă cu tendință", dându-ne răspunsul umoristic al lui Caragiale pentru care există numai „artă cu talent". Totodată, Eliade subliniază acea „nevoie de a scrie" care constituie „un mod de a fi specific, deosebit de celelalte moduri de a fi îngăduite omului în Univers (religios, economic, politic, etc.)". Eliade scrie şi despre Timp – momentul istoric reflectat de orice operă de artă, şi lupta cu el – adică impotrivindu-se lui, încercând sa-l ignore sau să-l depăşească. Toate acestea, abordate de Eliade, se referă la situația din România, dar şi la cea a țării de adopție, şi anume la impunerea doctrinei marxiste care cerea „oglindirea momentului istoric", adică cenzură şi ideologie impusă cu forța: „Dacă ascultăm pe doctrinarii marxişti, ar însemna să se oglindească în opera de artă ultimul articol-program din *Pravda*. Un scriitor sovietic precum şi un scriitor din țările ocupate de sovietici, e dator să comenteze prin literatura lui tactica partidului comunist: să elogieze eroii istoriei ruse în 1942-44, şi să batjocorească «ideologia decadentă a imperialismului anglo-american» în 1947-49." Eliade, ca şi V. Ierunca şi Monica Lovinescu, a fugit de propaganda comunistă şi a avut curajul să se opună promotorilor ei, care, paradoxal, au devenit voci puternice şi ascultate tocmai în țara în care exilații români au căutat libertate. În Franța, unul dintre adepții ideologiei marxiste a „literaturii angajate" a fost Jean-Paul Sartre, împotriva căruia s-a pronunțat Eliade: „Nu e locul aci să discutăm o asemenea teză, căreia, dealtfel, i s-au dat din felurite părți, răspunsuri definitive. Să ne oprim o clipă numai asupra acestei formule: „literatura angajată". Ce vrea să spună ea? Angajat – în ce? În momentul istoric contemporan scriitorului? Angajat, în chip deplin, nu poate să fie decât omul politic sau omul economic; adică omul care vrea să se pretindă exclusiv istoric, creator şi prozator (dacă se poate o asemenea formulă!) de istorie. Dar un scriitor nu se poate substitui omului economic şi politic, chiar dacă ar voi s-o facă. E vorba de planuri diferite şi de activități spirituale autonome, dacă nu chiar divergente."

Mai departe scrie despre vocația unui scriitor care înseamnă adevărata literatură şi despre poziția unui exilat care încearcă să-şi regăsească libertatea, deoarece „numai artistului îi este dat *să arate* rodul acestei libertăți, să învețe pe ceilalți, prin propria lui operă, cum se poate lupta cu timpul rămânând totuşi în el, cum se poate presimți eternitatea în clipă şi plenitudinea în istorie", şi să se salveze, adică: „îşi regăseşte integralitatea lui umană, de faptură perfectă, numai *dincolo* de momentul său istoric, chiar dacă nu obligatoriu *împotriva* acestui moment..."

1.2 Proză scurtă

Multe dintre nuvelele lui Eliade au fost publicate inițial în reviste şi le găsim astfel răspândite în multe publicații din exil, deoarece scriitorul a colaborat aproape la toate acestea, indiferent în ce țară erau editate.[7]

Una dintre aceste publicații a fost *Luceafărul*, căreia el i-a dat notorietate şi prin contribuția sa concretă cu studii şi literatură beletristică.

[7] M. Eliade a mai publicat, printre altele, în revistele de la Paris: *Caete de dor* (1951 – 1960), *Ființa românească* (1963 – 1968), Madrid: *Destin* (1951-1972), München: *Revista Scriitorilor Români* (1962-1990), Rio de Janeiro: *Înşirte mărgărite* (1951-1958) şi altele.

1.2.1 *Un om mare*

Această nuvelă a fost prima publicată în revistă. Ulterior, în România a apărut în anul 1969 în volumul *La ţigănci şi alte povestiri*, tipărit de Editura pentru literatură din Bucureşti. *Un om mare* este o nuvelă fantastică scrisă la Cascais în Portugalia în februarie 1945. Aceasta a fost *„primul text literar publicat de Eliade în exil a fost şi primul text publicat de el în România după război, profitând de «destindere». Or, este evident până şi în numele personajului Cucoaneş, căruia procesul de creştere vertiginoasă îi impune fuga precipitată în munţi (tema preferată a lui Codreanu!) şi pierderea contactului cu congenerii săi, că era vorba de o alegorie avându-l ca obiect pe Codreanu cel retras în consideraţiile-i mistice până la pierderea simţului realităţii – a celei de toate zilele (lui Codreanu i se spunea Coco de către adversari şi Cuconu' de către ţărani)".*[8] Povesteşte despre vizita unui fost coleg de liceu de-a lui Eliade, inginer Eugen Cucoaneş, într-o seară din iulie 1933, după vreo 5-6 ani trecuţi de când nu s-au mai văzut. Cucoaneş îi povesteşte naratorului că este îngrijorat pentru că în ultima săptămână a crescut cu 6-7 cm şi îi este teamă să nu fie o boală a oaselor. Îl roagă pe Eliade să-l viziteze acasă. Între timp Cucoaneş a consultat un medic specialist care i-a spus că suferă de macrantropie. Când se întâlnesc, autorul constată că inginerul iar a crescut chiar dacă a renunţat la mâncare şi deja au început să se adune gazetari şi alţi oameni curioşi care voiau să-l vadă şi să-l fotografieze. Cu toate că nu mânca nimic, creştea în continuare şi pierdea din putere. Dându-şi seama că nu mai poate trăi ca un om obişnuit, l-a rugat pe narator să-l ajute să scape de medici, gazetari şi alţi oameni şi să se ascundă în Munţii Bucegi unde să trăiască ca un sihastru, aşteptând să vadă cât mai creşte. Eliade pleacă cu inginerul la munte şi îl lasă acolo, acesta având aproape 3,5 metri, cum i se părea lui Eliade. După câteva zile se duce împreună cu Lenora, prietena lui la Cucoaneş, ca să-i aducă unelte pentru a construi o cabană. Când ajung, Cucoaneş are deja aproape 6-7 metri, nici nu mai putea vorbi şi abia ce auzea. Până la urmă, un miliardar sud-american a oferit un premiu pentru cel care îl va prinde viu. Oamenii au început deja să vorbească că ar deveni asemenea unui munte, că avea mai mulţi ochi şi mai multe braţe. Unii care l-au văzut ultima oară afirmau că ar avea între 15 şi 30 de metri, iar alţii ziceau de 40-50 de metri şi că ieşea doar noaptea şi când ploua ca să nu calce oamenii aflaţi la muncă şi ca să nu lase urme. Până la urmă, unii oameni au afirmat că l-au văzut şi pe lângă Constanţa înotând în Marea Neagră. Pe parcursul povestirii, personajul Eugen Cucoaneş evoluează, transformându-se, împotriva dorinţei lui, într-un uriaş, *„abandonează Cultura pentru a se reintegra în Natură, dar nu din proprie voinţă, ci nevoit de un straniu accident biologic".*[9]

Referirea simbolică la Zelea Codreanu este cât se poate de evidentă, mitul acestuia crescând mereu în rândul populaţiei, indiferent de realitatea faptelor acestuia.

1.2.2 *Fratele risipitor*

Nuvela povesteşe despre doi bărbaţi care vor să fugă din ţară şi încearcă să treacă frontiera. Unul dintre ei îşi aduce aminte de anii de studenţie, de planurile legate de înfiinţarea catedrei de limba şi literatura română, întrebundu-se, totodată, cum este viaţa de dincolo. Celălalt vrea să ajungă la Paris, la familia lui. Vătămanu vorbeşte de Iliuţ de 18 ani care scrie poezii de mic, dar nu are unde să le publice, deoarece nu mai apar revistele, dar *„dacă ar putea măcar să le tipărească, fie chiar într'altă limbă, în străinătate, dar să fie tipărite să le cunoască lumea (...) Sunt acum la Paris o seamă de români de-ai noştri; sunt şi scriitori printre ei (...) Să le duc un caiet, două cu versuri. Să le vadă şi ei (...) să le tipărească acolo la ei în franţuzeşte*."

[8] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Bucureşti, 1995, p. 234-235.
[9] Carmen Muşat , „Despre fantastica alcătuire a realului", în revista *Observator Cultural*, nr. 131, august 2002.

Şi încep să se gândească cum pot să-l ajute pe fratele lui să-şi publice poeziile. Până la urmă, fratele lui se îmbolnăveşte, iar V. speră că acesta se va face bine dacă îi apare vreo publicaţie. Vătămanu le ţinea cu el la piept lângă Icoana Maicii Domnului. Le arată lui Tudor care se opreşte asupra unui sonet până adoarme şi citeşte poezia lui preferată, Toamna la vie, care îi aminteşte de copilărie. Tudor se trezeşte şi citeşte poezia şi recunoaşte că fratele lui Vătămanu are talent, dar trebuie să aştepte încă 2-3 ani până să le tipărească când se va linişti situaţia căci nu merită să rişte *„numai pentru atâta lucru…"* Fuge, dar câinii aleargă după el, se mai întoarce după profesor, dar ei îl omoară.

1.3. Concluzii

În activitatea sa publicistică din exil, Mircea Eliade a manifestat un interes special pentru situaţia culturii româneşti din perioada respectivă. Articolele sale reflectă propria gândire şi concepţie asupra realităţilor vremii.

Intelectuali români, scriitori şi jurnalişti cunoscuţi încă dinainte de 1944 au continuat în libertate să publice cărţi sau să editeze presă în limba română, cu tematică românească. În acest sens, mărturia lui Eliade din *Memorii* este simptomatică: *„Nu vedeam în exil o rupere de cultura românească, ci numai o schimbare de perspectivă, mai exact o deplasare în* ***diaspora****."* .

Publicând două studii şi două nuvele în prima revistă literară românească, Mircea Eliade a contribuit astfel substanţial la prestigiul acesteia. Notorietatea sa – recunoscută deja internaţional – a conferit astfel valoare publicaţiei numite simbolic *Luceafărul.*

Bibliografie

Albu, Mihaela, *Presa Literară din exil – al doilea val – recuperare şi valorificare critică*, Editura Timpul, Iaşi, 2011.

Albu, Mihaela, *Presa literară din exil, recuperare şi valorificare critică*, Editura Timpul, Iaşi, 2009.

Albu, Mihaela, Anghelescu, Dan, *Revistele literare ale exilului românesc: Luceafărul*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2009.

Corbea Ileana, Floresu Nicolae, *Resemnarea Cavalerilor*, Jurnalul literar, Bucureşti, 2003.

Culianu Ioan Petru, *Mircea Eliade*, Editura Nemira, Bucureşti, 1995.

Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990.

Handoca, Mircea, *Împotriva deznădejdii. Publicistica exilului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Handoca, Mircea, *Mircea Eliade şi corespondenţii săi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1993.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989. Scriitori, reviste, instituţii, organizaţii*, Editura Compania, Bucureşti, 2010.

Publicaţii:

Luceafărul, nr. 1, noiembrie 1948

Luceafărul, nr. 2, mai 1949

Revista Scriitorilor Români, nr. 3/1964

THE ROMANIAN AVANT-GARDE THEATRE. A BIRD'S-EYE VIEW

Gabriela Mihalache
PhD, University of Bucharest

Abstract: The Romanian Surrealist group generated, in its time, a theatrical emulation similar to that of the Swiss Cabaret Voltaire, or of Tzara, Breton and Antonin Artaud on the Parisian stages. Though received as an underground phenomenon, positioned in the margins of the histories of Romanian literature and theatre, the Avant-Garde movement played a leading role in defining the language of the postmodern theatre, as well as in the paradigm shift that took place in the performing arts, by the end of the 20th century.

Keywords: Avant-Garde, Surrealism, sketch, dance-theatre, language of performing arts

Cu excepţia celor câteva texte ale lui Gellu Naum, revăzute, după o vreme, prin prisma pieselor consacrate ale anilor ’70, încercările teatrale ale scriitorilor de avangardă din spaţiul românesc au rămas aproape necunoscute. Faptul trebuie pus pe seama recuperării lor târzii şi, cu siguranţă, incomplete, căci, ca şi textele de scenă ale suprarealiştilor francezi, ele erau modificate în febra montării, supuse hazardului şi spontaneităţii. Totuşi scheciurile colective, create la începutul anilor ’40 de câțiva tineri grupați în jurul lui Gellu Naum, nu sunt nici puţine, nici lipsite de ecou în evoluția teatrului postbelic.

În scurta sa experienţă pariziană consumată la sfârşitul anilor ’30, Gellu Naum cunoaşte îndeaproape fenomenul suprarealist francez animat de André Breton, al cărui spirit îl va perpetua şi după sfârşitul războiului, fondând, alături de Gherasim Luca, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu şi Paul Păun, grupul suprarealist român. În această perioadă de târzie şi nostalgică avangardă, sunt create texte scurte de facturi diverse: *Exact în acelaşi timp*, în două variante şi cu un epilog, *La picioarele Semiramidei*; scheciuri în spiritul scriiturii automate, cum ar fi *Sicriul irespirabil*, semnat împreună cu Gherasim Luca; piese contemporane cu şi la fel de discrete ca *Englezeşte fără profesor*, singura piesă ionesciană scrisă în limba română. Aceste scenete senzualo-tanatice, pe tema cuplului vampiric, sau coregrafico-onirice sunt hrănite de spiritul suprarealist francez, în jurul căruia tinerii „teribili interzişi” căutau să creeze un halou cât mai fluorescent. Aspectul de fragmente ale unui joc suprarealist, în maniera celor povestite de Gellu Naum în convorbirile cu Sanda Roşescu, prelungirea lor în mai multe variante, ca şi recurenţa anumitor motive le fac să pară construite după principiul vaselor comunicante. Treptat, toţi membrii grupului vor fi antrenaţi în această experienţă a jocului scenic şi, pentru a participa la ea, vor institui „un medium”, o stare de transă din care se vor desprinde apoi imaginile marelui scenariu. Trăirea privilegiată este iubirea-medium, sau „mediumnică”, aşa cum o va numi Ion Pop în studiul consacrat avangardei româneşti (Pop, 2007: 179), pornind de la o viziune a lui Gherasim Luca, care se dizolvă în toate experienţele artistice ale grupului. Ea este posibilă prin invocarea unei imagini atavice. Femeia-făt – iubita nenăscută, cu aparenţă acvatică – devine, pentru suprarealiştii celui de-al doilea val, un arhetip explorat în modernitate şi, implicit, un tip structural al acestor piese. În *Ocean (dans intrauterin în trei tablouri)*, ca şi în *Amphitrite (Mişcări supratraumaturgice şi non-oedipiene)*, Gherasim Luca anticipează scenariile-ecou realizate de Robert Wilson în epoca postdramaticului. Imaginea şi sunetul sunt

interdependente, formele se modelează în funcţie de intensitatea sunetului, în timp ce unda lui de propagare se modifică după modulările imprevizibile ale corpului care trebuie să imagineze o coregrafie imponderabilă:

„La ridicarea cortinei femeia e întinsă pe jos. Ea execută mişcări lente sau convulsive, mai mult interioare decât exterioare, mai mult în timp decât în spaţiu. (…) Fiecare gest, oricât de mărunt, este acompaniat de o infinitate de ecouri simultane pe care gestul le găseşte în fibre, în degete, în priviri, în păr, această femeie nefiind un instrument, ci o orchestră." (Luca, 2005: 44)

Ambele texte descriu mişcări lunatice, încărcate de simbolism erotic de influenţă freudiană, din care spectatorul recuperează profilul feminităţii abisale, sau al virilităţii captive. Rolul lor nu este doar de a configura acel medium propice comunicării mesajului suprarealist, ci şi de a pune premisele unei concepţii scenice specifice, gestual-obiectuale, în care cuvântul îşi pierde rolul „teologic", prin care domina discursul scenic. (Derrida, 1998: 320)

Tratat ca text poetic, datorită structurii sale atipice, *Amphitrite* este, în acelaşi timp, un important manifest teatral lansat de Gherasim Luca (singurul, dintre cei cinci, cu un trecut scriitoricesc mai consistent în acel moment) la care aderă întregul grup. Textul, pe care autorul îl destinase din capul locului scenei, conţine o evidentă componentă de regândire a artei dramatice. Ion Pop îl va analiza ca pe un caiet de regie, cu didascalii privind decorul sau propuneri de joc care „înscenează o psihodramă, un mic spectacol al impulsurilor erotice" (Pop, 2007: 211). Fiind vorba despre o scurtă secvenţă simultană de teatru şi dans, redefinirea propusă de Gherasim Luca începe cu extinderea posibilităţilor spaţiului scenic. Pentru redarea mişcărilor acvatice ale nimfei Amphitrite, Luca imaginează un întreg dispozitiv, a cărui descriere, inserată în corpul piesei şi susţinută chiar de o schemă grafică, proiectează o evoluţie pe verticală.

„Cortina unei scene de mici dimensiuni se ridică. Se poate vedea, decupată pe un ecran, o deschizătură circulară acoperită cu muselină transparentă. În spatele ei, la aproximativ doi metri, un decor imaginează cerul cu nori; în partea de jos, în prim-plan, o pânză reprezintă marea. «Apari, Amphitrite», strigă persoana care îndeplineşte rolul de crainic. De îndată o femeie costumată ca o nimfă de operă iese din valuri şi se înalţă deasupra apelor fără a fi ţinută în aer de ceva vizibil; ea este complet izolată în spaţiu şi se învârte în jurul propriului ax, descriind la răstimpuri câte o circumferinţă, ca vârful unui ac de ceas."

Iată maşinăria scenică care ar face posibilă această coregrafie:

„Dacă admitem că o oglindă neargintată MM1 este înclinată la 45 de grade pe scenă, imaginea unui personaj îmbrăcat în culori deschise, culcat orizontal pe un fond negru dedesubtul scenei şi bine luminat, va fi proiectată vertical în spatele oglinzii. Această imagine se va forma în faţa pânzei de fundal TT', care se vede în partea cealaltă prin transparenţă. Dacă Amphitrite este întinsă pe un platou PP', ea va putea face o serie de mişcări, răsucindu-se; iar dacă în acest timp se imprimă o mişcare de rotaţie platoului, care se mişcă în jurul unui ax a XA, imaginea Amphitritei se va roti în toate direcţiile." (Luca, 2005: 47-48)

Ca şi în *Ocean*, personajele sunt suspendate, trec prin podea sau pereţi ca prin nişte porţi magice, purtând sau descoperind diverse obiecte. Jocul scenic al nimfei constă într-o perpetuă rotire, al cărei suport tehnic trebuie să rămână ascuns. Singurul intrat în vizorul criticii literare, acest eseu dramatic a fost privit ca un recurs la un proiect de scenografie naivă, care face apel la candoarea spectatorului şi la o îndoială radicală asupra logicii spectaculare a lumii. Însă mecanismul iluziei elaborat cu atâtea nuanţe în *Amphitrite* este pus în slujba unei reconsiderări de fond, pornind de la imaginea cuplului, în viziune suprarealistă. Femeia iubită nu este doar un obiect pierdut şi regăsit, ci, aşa cum o descria Dominique Carlat în studiul

Gherasim Luca l'intempestif, ea este însăşi forţa dereglării spiritului şi materiei. (Carlat, 1998: 288)

În *Ocean*, în timpul dansului cataleptic, „un bărbat în ţinută de seară urcă şi coboară o scară" (Luca, 2005:45), din sertarele deschise de femeia dansând apar „păsări vopsite în roşu" sau „cuţite mari cu lama strălucitoare" (Luca, 2005:45). Bazându-se pe ciorna unui afiş din acea perioadă, Ion Cazaban avansează ideea că cele două „coregrafii" ar fi fost gândite pentru a fi reprezentate împreună într-un mare spectacol de factura celor pariziene, şi ar fi implicat contribuţia actoricească a lui Gherasim Luca. Ambele sunt dedicate şi o propun în rolul principal pe Nadine Krainic, „femeia idol" care a provocat atâtea tensiuni între membrii grupului. În acelaşi spirit coregrafic-nupţial, sunt concepute scenele din *Nunţile filogenice,* semnată de D. Trost şi din *Sicriul irespirabil*, piesa lui Gherasim Luca şi Gellu Naum.

Textul lui Trost cuprinde douăzeci şi patru de „secvenţe filogenice", o istorie zoo-antropomorfă a reprezentărilor nupţiale, încheiată cu „ora iniţială", care, precizează autorul, „a fost jucată pe rând de către toţi participanţii" (Trost, 2005: 163)

„Diafani, bărbatul şi femeia stau între două straturi de aer. Ei schimbă între ei continuu un fluid total şi profund. Fenomene neprevăzute, foarte precise decid penetrarea alternantă a corpurilor lor oscilante,

Penduluri
Cosmice
ALE IUBIRII" (Trost, 2005: 169)

Luca şi Naum scriu acte simultane ale piesei lor erotice, în care apar cu identitatea reală şi se lasă înconjuraţi de prezenţe precum Femeia Filtru, Mediumna, Prostituata din vis, Umbra ei, Trecutul ei, Vampirul ş.a.m.d, supunându-se unui demers psihanalitic. Acelaşi procedeu este reluat în cele două versiuni ale textului *Iubirea invizibilă*, semnat de Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu. Seria spectrelor care apar alături de personaje cu nume de roman gotic (Wanda, Malombra, Marmoreck) este completată aici de Dublul sau Somnambula. Toate aceste coregrafii onirice cu aspect de sarabandă hipnotică sondează posibilităţile de expresie ale senzualităţii, fondul său profund iraţional şi viu. Elementul de maximă noutate al scenelor amintite constă în absenţa discursului verbal. Textul descrie un ritual al gesturilor. În loc de replici, personajele schimbă adesea obiecte. Legătura lor e tactilă, mesajul stă în grafica mişcărilor, iar tensiunea dramatică, în apariţia neaşteptată a obiectelor scenice. Cuvântul nu e neapărat absent, dar, ca în descrierea pe care Derrida, referindu-se la influenţa lui Freud asupra reprezentărilor teatrale, o face transcrierii artistice a visului, el e „un element printre altele" (Derrida, 1998:32), pierdut în magma dramatică. Rostirea e percepută ca un act de impulsivitate:

„Umbra ţine strâns înlănţuite picioarele lui Gherasim Luca strigând: CADAVRUL, CADAVRUL, în timp ce el încearcă să plece transfigurat spre altă femeie nevăzută. (…)

Umbra aduce un scaun sub care intră Gherasim Luca; ea se aşază pe scaun, scriindu-i şi citindu-i în acelaşi timp o scrisoare de dragoste. Din când în când îl loveşte cu piciorul, el geme (*text citit rar, de trei ori*: NOAPTEA, ÎN FUNDUL INIMII, ADORATION " (Luca, Naum, 2005: 113)

Un obiect-fetiş care traversează toate aceste texte teatrale este plicul. Cuvântul ascuns, cuvântul secret, trimitere la jocurilor suprarealiste gen *cadavre exquis*, se inserează în acest spaţiu medium al senzualităţii, devine un cod, cheie către o semnificaţie mai adâncă. *Ocean* sfârşeşte cu imaginea unor braţe dezgolite, ieşite din peretele lateral, ţinând între degete câte un plic închis; în *Amphitrite* Umbra este cea care are plicul „parfumat şi roz pe care literele

cuvântului *indezirabil* se dilată până când trec de suprafaţa dreptunghiulară a hârtiei." (Luca, 2005: 53) Acesta îi alunecă din mână, în timp ce literele lui cuprind tot peretele. În *Sicriul irespirabil* ea citeşte, în fine, scrisoarea de dragoste, pentru ca în *Iubirea invizibilă*, un alt personaj al imaginarului suprarealist, Bex (protagonistul din *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel), să aşeze plicul pe masă, înclinându-se adânc, „până ce o atinge cu fruntea". (Păun, Teodorescu, 2005:126)

Alături de riturile de amor sacru, care anticipează spectacolele de teatru-dans de mai târziu, suprarealiştii creează şi texte teatrale pe structura replicilor. Mai cunoscute sunt piesele naumiene *Exact în acelaşi timp* şi *La picioarele Semiramidei*. Lor li se adaugă textul cvasi-moralizator *Atelier de cizmărie*, drama poematică *Spaimele vieţii mele* şi sceneta erotico-morbidă *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, scrise de Gherasim Luca, precum şi scheciul ludico-parodic *Doi canari fără mamă*, semnat de Paul Păun, Virgil Teodorescu şi Dolfi Trost.

Mai aproape de spiritul textelor scrise în atmosfera grupului, *De la orele douăsprezece noaptea…* are ca personaje, după un procedeu care va deveni o constantă a pieselor suprarealiste româneşti, pe Gherasim Luca şi Paul Păun. Ei sunt doi poeţi cufundaţi în utopia lor, trecând pe o stradă pietruită pe lângă un necunoscut spânzurat de un felinar (aluzie la sinuciderea lui Nerval):

„*Gherasim Luca*: tu nu vrei să ne vârâm capul unuia în capul celuilalt? Ce bine va fi când amândoi vom fi unul, când unul din noi o să urle şi celălalt o să urle, când unul din noi o să urle.

Necunoscutul spânzurat de felinar: ha, ha, cum urlă moartea din ea, ha, ha

Femeia lipită de felinar: veniţi cu mine, oameni buni, patul mi-e aşternut şi ciorapul mi-e ridicat până la sex. (…)

Paul Păun: nu mai vreau, nu mai vreau, totul e o minciună…eu nu ştiu ce-i în piele şi nu ştiu ce-i în carne. *Femeia lipită de felinar*: dar oamenii mi-au spus că la pat sunt cu ei una. (…)

Gherasim Luca: şi capul meu va fi una cu capul tău şi o să fim amândoi unul, când unul o să urle şi celălalt o să urle, când unul o să râdă, şi celălalt o să râdă, dar tu nu trebuie să plângi, tu nu trebuie să plângi: mâine vor veni şi alţii, apoi va veni şi pământul, şi luna." (Luca, 2005:29-30)

Inserţiile unei „existenţe poetice", cum o va numi Simona Popescu în *Salvarea speciei* (Popescu, 2000: 63-63), ale biografiei conectate permanent la starea de graţie a artei, sunt elemente constante ale poeziei suprarealiste. Importate în textul dramatic, aceste procedee transformă actul scenic într-un prilej de ipostaziere a eului, într-un travaliu al visului.

Exact în acelaşi timp dramatizează o idee care, se pare, l-a urmărit o vreme pe Gellu Naum. Piesa se bazează pe un intertext odiseic şi se ţese în timp. Scrisă în două etape, cu o primă parte concepută în două versiuni şi un act final adăugat peste ani şi publicat postum (*La picioarele Semiramidei*), ea este încă învăluită într-o aură de mister. Într-un interviu acordat în toamna anului 1969 revistei *Teatrul*, Naum se declara un împătimit al poeziei, considerând piesele sale drept „poeme scrise la o temperatură mai scăzută" (Naum, 1969: 90). Aspectul e important în înţelegerea acestor texte scurte de început, cu o elaborare atentă mai ales la detalii ce ţin mai degrabă de o viziune poetică. În prima variantă, textul are turnura unui vis citit în cheie freudiană – învelită cu o cuvertură albastră până la gât, Cécile îi cere iubitului să-şi grăbească sinuciderea. Acesta apare în ţinută de seară, ţinând în mână un revolver enorm. Prin cameră trec mai multe făpturi, printre care Fetiţa cu cercul – o proiecţie a copilăriei - care, într-o exaltare feciorelnică, experimentează primul sărut pe cadavrul cald al lui Robert.

„O, ce bine, ce bine e, şi nici nu mişcă măcar! Pot să-l sărut cât vreau? Sunteţi sigură că n-are să ştie?”(Naum, 2005: 59)

În tabloul al II-lea, Cécile, travestită în chip de pictor cu numele Rafael, o vizitează pe Luiza, iubita penelopică – „Mângâi pereţi, deschid ferestrele, înot, închid o carte, caut o frunză, dar pretutindeni e Robert, pretutindeni, în mâinile mele, în serate, în aer, în cufere” (Naum, 2005: 66) – pentru a-i duce mesajul postum. Apare, aşadar, din nou scrisoarea de dragoste, obiectul criptic, purtător de semnificaţii erotice. La castelul Luizei, plicul ajunge într-un sicriu de argint, rătăcit printre o sumedenie de obiecte feminine. În el, femeia găseşte gândacul otrăvitor, semnul morţii lui şi al ei. Cea de-a doua versiune integrează această secvenţă onirică într-o viziune poematică şi îi adaugă o verigă anterioară. O imagine din casa-castel a Luizei prezintă prima întâlnire celor doi îndrăgostiţi şi recunoaşterea – proba înfricoşătoare a cuplului mitic. În mod paradoxal bărbatul, Robert, se sustrage acestui joc. Robert e acelaşi tânăr cu gânduri de sinucidere, Luiza e urmată pretutindeni de privirea oarbă a tatălui, redat aici prin figura simbolică a lui Homer.

„Luiza: E drept că te visam altfel…Ţi-ai schimbat obrazul, iubitule, şi părul, ca să mă sperii, nu-i aşa? Tu glumeşti de multe ori, îţi place să mă faci să plâng…

Robert: Greşeşti, Luiza…

Luiza: Nu, nu greşesc, ţi-ai schimbat şi vocea, dar nu poţi să mă înşeli, Robert…

Robert (plictisit)”: La urma urmei…

Luiza: Eram sigură că ai să vii. Eram îngrozitor de singură. Ştiam că ai să vii…te aşteptam ca o poartă.”(Naum, 2005: 79-80)

Actul publicat postum *La picioarele Semiramidei* se desfăşoară după o serie de avataruri ale personajelor şi le surprinde pe cele două, Cécile alias Rafael – femeia ucigaşă, preluând acum toate atributele virilităţii – şi Luiza – femeia utopică – îmbrăţişate, într-un ultim elogiu al iubirii. Personajele îşi pierd materialitatea, visul Cécilei, din prima versiune a piesei, se arată a fi doar o verigă din lanţul de metempsihoze ale celor două suflete pereche, iar bărbatul, Robert, un intrus:

„Luiza: Aşează-te alături, iubitule, să desprindem din întâmplările noastre marele adevăr. Am înlăturat neplăcutele forme şi firul de aur se leagă, peste secole şi milenii. Memoria nu ne prezintă decât aceste forme fără speranţe de regăsire, ciudate. Prezentul e veşnic, atunci când eşti liber, când formele dispar odată cu timpul. Iubitule, noi n-am încetat să ne iubim nici o clipă şi aceasta nu are istorie, aceasta e veşnica clipă de la începutul până la sfârşitul lumii .” (Naum, 2005: 96-97)

Intenţia de suprapunere a scenelor, asemeni grădinilor babilonice, este sugerată chiar din titluri, iar mărturisirea finală a Luizei („Nu există decât prezentul”) sugerează ideea desfăşurării simultane a tablourilor. Aşadar, aceste acte nu sunt nişte structuri monadice, ci corpuri ale căror câmpuri magnetice interferează şi se ating în ansamblul operei.

Eugen Ionescu nu a aderat la grupul suprarealist nici în perioada românească, nici în scurta aventură pariziană de la sfârşitul anilor ’30. Simpatia grupului bretonian faţă de Partidul Comunist l-a făcut pe tânărul scriitor să păstreze o distanţă prudentă. Mai mult decât atât, el şi-a exprimat în câteva rânduri scepticismul faţă de posibilităţile de expresie ale curentului, socotindu-l încă din 1932 „de mult, de mult depăşit” (Ionescu, 1992:187), referindu-se, ce e drept, la arta plastică. Totuşi biografia lui şi cea a membrilor grupului bucureştean s-au intersectat în varii momente. Contemporani în spaţiul cultural interbelic românesc, colegi de generaţie şi partizani, în moduri diferite, ai aceleiaşi atitudini de frondă şi negare (ironizarea culturii române din *Nu* să fie oare complet străină de sfidările tinerilor teribilişti la adresa unor

personalităţi culturale?) aceştia au împărţit acelaşi climat cultural şi acelaşi spirit al epocii. Anul 1938 îi surprinde pe tinerii Ionescu şi Naum în Paris, în calitatea de doctoranzi bursieri. Gherasim Luca, intrat de curând în cercul naumian, se afla şi el, ca jurnalist, tot la Paris. Începutul anilor ’40 îi reuneşte din nou în ţară. Ionescu, retras într-un turn de fildeş (este perioada în care nu mai publică aproape nimic), va scrie *Englezeşte fără profesor* dintr-un joc fără pretenţii literare. În România, piesa este publicată în variantă cenzurată abia 1965. Între timp, Naum fondează fecundul grup suprarealist român, atmosferă în care sunt create texte celebre, precum *Critica mizeriei* sau *Dialectique de la dialectique*, dar şi piesele de teatru amintite. Într-un interviu acordat în 1969 revistei *Teatrul*, Virgil Teodorescu îşi va disputa tardiv întâietatea în privinţa formulelor dramatice de avangardă în spaţiul românesc cu Eugen Ionescu. Referindu-se la piesele scrise în anii ’40, el afirmă:

„Desigur, *Cântăreaţa cheală* (în prima ei versiune cu titlul *Lecţia de engleză*), fusese scrisă cu câţiva ani mai înainte. Dar după cum se poate lesne deduce, punctul de vedere al autorului era altul, deşi teatrul aşa-zis al absurdului (şi nu ştiu de ce) foloseşte şi el mecanismul desfăşurării visului, tinzând să-l transcrie în nuditatea lui primordială, în primul rând cu scopul de a demola edificiul cartezian-kantian al cunoaşterii, cu toate implicaţiile de ordin social, gnoseologic şi moral care decurg de aici. Căci «straniile coincidenţe», de care spectatorii fac atâta haz, există, şi ne sunt furnizate de realitatea imediată la fiecare pas.” (Teodorescu, 1969: 6)

Trecând peste cele câteva inexactităţi (datarea piesei ionesciene, dar şi titlul ei sunt incorecte), afirmaţia lui Virgil Teodorescu reflectă până la urmă o decantare în timp a fenomenului teatral suprarealist, o cristalizare a sensurilor sale şi prin raportarea la noul tip de teatru ce avea să-l consacre pe dramaturgul Eugène Ionesco.

La momentul reconsiderărilor şi reeditărilor în spaţiul românesc (începutul anilor ’90), critica literară a căutat să reaşeze opera ionesciană în peisajul cultural autohton, plasându-l când în rândul experienţialiştilor tutelaţi de Eliade, când în vecinătatea avangardei şi a grupului suprarealist. Citit în cheia unui document biografic cu inserţii livreşti, polemicul *Nu* devenea acum un soi de „roman analitic, autentist” (Micu, 1991: 106); văzut însă prin grila esteticii avangardiste, ne aflam în faţa unui manifest ce pune „sub mari semne de întrebare lumea valorilor, pe fundal de gravă criză metafizică” (Pop, 2007:251). Aparenta contradicţie a încadrărilor critice nu face decât să exprime dificultatea de afiliere a unui scriitor obişnuit să se sustragă programatic fenomenului de grup. Abia *Englezeşte fără profesor*, inclusă şi reeditată în volumul de eseuri *EU* (1991) unifică perspectiva critică şi înclină balanţa către o receptare în spiritul avangardei istorice.

„Şocul dadaist al lui Tristan Tzara pare să se fi vărsat pe scenă, limbajul e adus în stare de descompunere şi de haos, hazardul pune stăpânire pe tot, nelipsind, în finalul românesc, nici nota de agresiune la adresa publicului care se revoltă năvălind pe scenă.” (Pop, 2007:254)

Ion Pop îl plasează pe eseistul-dramaturg în descendenţa spirituală a lui Jaques Vaché şi Tristan Tzara, dând autodefinirii ionesciene din *Nu* în termeni de „autenticitate” şi „trăire” semnificaţiile pe care conceptele o aveau în estetica avangardist-suprarealistă. Mircea Anghelescu leagă însemnările de autor de literatura avangardiştilor cu care Ionescu împărţea paginile revistei *Meridian* şi nu numai (Anghelescu, 1991: 4). Într-un articol în care discută caracterul atipic al avangardei româneşti, H. Zalis îl va socoti pe „dezrădăcinatul” Ionescu un scriitor de factura lui Bogza, Gherasim Luca, Nisipeanu, Virgil Teodorescu, sau Trost, legaţi prin acelaşi „glas profetic, certăreţ”, cu influenţe din zona socio-politicului.

Astfel privite, textele româneşti ale lui Ionescu, precum şi opţiunea sa artistică ulterioară reclamă o conectare la ampla mişcare a avangardei istorice, în datele căreia biografic, tematic şi estetic se regăseşte.

BIBLIOGRAFIE

ANGHELESCU, Mircea (1991) „Vase comunicante", în *Luceafărul,* nr. 28

CARLAT, Dominique (1998) *Gherasim Luca, l'intempestif,* Paris, Libraire José Corti

CĂLINESCU, Matei (2006) *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, Iaşi, Editura Junimea

DERRIDA, Jacques (1998) *Scriitură şi diferenţă*, traducere Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Bucureşti Editura Univers

MICU, Dumitru (1991) „Creativitatea negaţiei", în *Caiete critice,* nr. 10-11-12

NAUM, Gellu (1969) „Corespondenţă cu Gellu Naum", în *Teatrul,* nr. 10

POP, Ion (1990) „Avangardismul tânărului Eugen Ionescu", în *Tribuna,* nr. 5, februarie

POP, Ion (2007) *Introducere în avangarda literară românească*, Bucureşti, Institutul Cultural Român

POPESCU, Simona (2000) *Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române

ROŞESCU, Sanda (2003) *Despre interior-exterior*, Piteşti, Editura Paralela 45

TEODORESCU, Virgil (1969) „Interviu simultan cu nouă scriitori", în *Teatrul,* nr. 9

ZALIS, Henri (1992) „Avangardismul între înfruntare şi înzestrare", în *Contemporanul. Ideea Europeană,* nr. 24, 12 iunie

Antologii:

Texte teatrale suprarealiste (2005) antologie şi prefaţă de Ion Cazaban, Bucureşti, Editura Unitext

ALEXANDRU GEORGE – LATE AND DIFFICULT NOTES

Carmen Elena Florea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Developing and Final Writings is a group of intriguing essays totally different from what we used to hear from Alexandru George. Published in 2002, in Târgoviște, the 250 pages offer themselves as an honest talk, as if the expected reader certainly accepts them, whichever their purpose could be. On the other hand, they might be registered as a monologue, the author seeming quite distant and on the verge to possess a sharp cut for the hidden details, so far. The short book is easily received by specialists and the common public, for the cristal clear message, the open mind and, most of all, the courage to approach delicate subjects. Some of the articles hint political matters, some others literary ones, most of them through the eyes and responsability of those who carried the burden of so-called hard sins, as seen by George, politicians and writers, as well. After 14 years, our perspective should benefit the response of the time passing by, thus, many unbelievable points of view finding their confirmation or disputing bitter rejection. In some aspects, our analyze might overcome the subjectivity Alexandru George himself overestimated, thus, turning into a judging process of the mind. Nevertheless, anyone should admit that readers everywhere have fans like this or that and will stand firmly for more or less surprisingly pen drawings of some famous people, such as George Călinescu (whom George never missed to criticize in his life, whenever he had the opportunity), Radu Petrescu, Mircea Cărtărescu, Andrei Pleșu or Gabriela Adameșteanu. What we really wonder about, after all, is why the author takes eveything so personally, what makes him react so plainfully and unforgivingly about those situations apparently of no true importance and why does he choose to have this intermezzo so late in his life and in such a diverse way he used to do before, giving up diplomacy, ellegance and balance...

Consemnări în curs și la fine este o lucrare pe care Alexandru George a ales să o publice în 2002, deși termenul "a ales" nu se mai susține în deceniile sale de scris postrevoluționare. E de presupus că, odată cu libertatea mult câștigată și invocată nu de puține ori, nimic nu-l va mai fi oprit pe scriitor să amâne trimiterea la tipar a unor cărți, din prudență, pudoare sau din bun simț. A considerat deseori că scrierile oneste nu-și găsesc locul în perioade tulburi, greu încercate sau pasibile a fi coruptibile moral. Așadar, în postura de necunoscut - pentru publicul larg și de ins incomod, pentru cunoscători, George nu mai întârzie să-și exprime punctele de vedere în legătură cu acele subiecte pe care le consideră necesare ori obligatoriu a fi luate în discuție. Se pune întrebarea dacă reflectarea de altădată nu-i dăunează acum, când lipsește deliberat, pentru că incisivitatea de care dă dovadă în mânuirea condeiului îl pune serios pe gânduri pe cititorul său fidel. Descoperim un altfel de eseist, de scriitor, greu de spus critic, deși, terminologic vorbind, toate calificativele îi sunt proprii - ne-am obișnuit cu ele de la începuturi. Schimbarea de ton este evidentă și, într-o oarecare măsură, este anunțată din primele pagini - *De ce scriu?* Cu atât mai mult este nedumerit cel care citește și care nu regăsește nimic din stilul pe care îl îmbrățișa constant maestrul. Confesiuni amare, observații strict personale, departe de a fi considerate critică obiectivă, tristeți târzii nejustificate, plata unor polițe care nu interesează pe nimeni, lipsă totală de eleganță ori diplomație, iată numai câteva concluzii pe care le fixăm și

care nici sub aspectul informației, nici sub cel valoric, nu stau alături de lucrările care au precedat acest mic tom. Sigur, din punct de vedere al redactării, discursul este fără cusur. Este, poate, singura constantă păstrată și care oferă avantajul lecturii pe nerăsuflate, ca de obicei, chiar dacă sprâncenele lectorului se ridică de nenumărate ori în semn dezaprobator sau pentru a infirma opiniile împărtășite paginii. Sunt 51 de articole în aproape 250 de pagini, ceea ce vorbește de la sine despre privirea sumară aruncată subiectelor tratate. Pe de o parte, apare avantajul lămuririi personale rapide asupra oricărui topic. Pe de altă parte, însă, se fixează tentația abordării lor superficiale sau chiar cea a încercării forțate de scoatere a unor lucruri interesante din piatră seacă.

Este pentru prima dată când se poate crea impresia de can-can literar într-o carte a sobrului și imparțialului Alexandru George. Cel care ne obișnuise cu tușe delicate, laude excesive, umbre scuzabile, evitând conflictele și topind mânii ascunse în compromisuri verosimile apare de această dată ca un pensionar plictisit și pus pe harță, dispus a se certa cu toată lumea pentru reabilitarea propriului nume, frizând aroganța, și aceasta deloc caracteristică sieși. În plus, delirul său războinic este declanșat și împotriva unor nume grele (George Călinescu, Radu Petrescu, Mircea Cărtărescu, Andrei Pleșu, Gabriela Adameșteanu), cu mulți susținători în publicul larg și imparțial, ceea ce nu poate avea drept finalitate decât eșecul demersului dorit a fi îndrăzneț. La fel, uimește soclul fragil al construcției critice proiectate. Niciuna dintre incursiunile tematice ori reproșurile critice nu este reprezentativă pentru vreun subiect literar care să țină prima pagină a unui ziar, cu atât mai puțin pentru posteritate. Și atunci, ne întrebăm, parafrazând titlul primului articol, altminteri unul reflexiv: de ce a scris această carte? Impresia generală este aceea a creării unui șir de scrisori netrimise, prilej de confesiuni, autoportret, răbufnire, năduf, cu precizarea că destinatarul (cititorul) pare statornic și sigur, dispus să primească oferta inedită în aceeași notă de benevolență, ca în trecutul atât îndepărtat, cât și neîndepărtat. De aici, greșeala. Publicul este eterogen, dinamic, obiectiv, exigent, cu așteptări în creștere, iar simpla declarație de dragoste făcută o dată, de două ori nu obligă la dragoste veșnică și cu atât mai puțin necondiționată. Dacă valoarea adevărată nu rezistă.

De ce scriu?... Pentru că motivele scrisului sunt altele la un debutant față de cele ce însuflețesc pana mult mai tocită a unui septuagenar... Acesta poate doar să-și continue activitatea, stăruind pentru a se menține în atenția publică, pentru a-și demonstra sieși că mai e în puteri, așadar în viață, sau pur și simplu din inerție – mașina de scris arghezian㠄... Mai am unele lucruri de dezvăluit, nu cred însă că tocmai acum aș putea spune că voi începe ceva... Tristețea bătrâneții literare se reflectă în neputința oricărui creator care prevede matur sfârșitul, în condițiile în care, pentru un artist, orice final este pregătit, așteptat cu mult înainte, tot de dragul clădirii în timp a operei – în sens larg. Nefericirea omului și a autorului explică oarecum conținutul vehement al paginilor ce vor urma acestui lirism neașteptat. Surprinde, însă, patima de a găsi vinovați și justificări pentru neputința evidentă a celui care zărește deja capătul de drum. Sunt invocate deceniile comuniste, mai ales perioada anilor ’50 ai secolului trecut, când George admite că scrie, dar nu publică[1]. Tiparul acesta arghezian al debutului voit întârziat, deși în alte circumstanțe urzit, se susține numai la nivel personal și temporar, de vreme ce aceleași

[1] *Astfel, în deplină obscuritate, fără a informa pe absolut nimei, nici pe propriul meu frate, cu care împărțeam camera de dormit, am umplut foarte multe pagini. Din ele aveam să-mi valorific traducerea din Villiers de l’Isle-Adam, câteva sute de pagini de jurnal, care vor constitui materia din care aveam să alcătuiesc romanul* Seara târziu, *iar pe la mijlocul deceniului VI am elaborat, cu punctul final 1959, marele meu roman care va primi titlul* Oameni și umbre, glasuri, tăceri. (pag.6, ediția 2002, *Consemnări în curs și la fine*).

scrieri au fost ulterior tipărite... tot în perioada comunistă. Apoi, se știe cât de prolific a fost autorul în deceniul optzecist, premergător Revoluției și ne apare cu atât mai neclară lamentarea sa, autofelicitarea pentru asediul editorial postdecembrist. Și aici apar spovedanii de citit printre rânduri: parcă temându-se a nu fi socotit duplicitar, menționează cât de dificil și-a dus existența câteva decenii, câștigând numai din scris (altminteri, de lăudat). Nu pare a fi locul meritat al lui Alexandru George să facă dreptate, ierarhii și să arunce la colț ori să scoată de la naftalină nume, scrieri, chiar monumente de arhitectură[2]. Nimic din ceea ce spune nu este inedit, iar exprimarea unui punct de vedere deja împărtășit de mase, dar și de specialiști, nu își are rostul. Pare că scriitorul încearcă o afiliere forțată la niște cercuri care îl resping, în primul rând, cum spuneam, bănuindu-l de duplicitate. Pentru sine, nu sunt deloc „mari scriitori" M. Beniuc, Z. Stancu, Ion Lăncrănjean, invitația unei descoperiri tardive fiind adresată pentru Mircea Eliade, Radu Gyr, Nichifor Crainic, de pildă. Dacă pentru unii poeți se găsește scuza nesusținută, totuși, a unui paralelism sau chiar a unei concurențe legionar-comuniste, pentru alții se revine aproape ranchiunos, făcându-se remarci defavorabile, ori de câte ori este posibil.[3] În prima categorie intră Octavian Goga sau Aron Cotruș, considerați *eminenți* și „de dreapta", dublați fiind de Liviu Rebreanu și Panait Istrati, deplânși a fi fost interzișii, la început, de către comuniști. Din a doua categorie *cel mai stupefiant rămâne Beniuc, funcționar antonescian, vedetă a momentului iredentist în favoarea Ardealului, salutat ca atare de „fascistul" D. Caracostea și mai apoi devenit marele stegar comunist, zelatorul politicii de partid, oficial recunoscut și copleșit de bani și de onoruri.*[4] Oprobiul este evident și nu apare nicio undă de regret sau de dubiu, deși nu i se impută valoarea scrierii (ceea ce până la urmă este singurul lucru care contează într-o literatură și care îi va rămâne posterității, dincolo de categorisiri politice și de încadrări cu caracter personal). Mai mult decât atât, de același tratament lipsit de onestitate și echidistanță au parte și nefericiții care, la un moment dat în existența lor, s-au grăbit să elogieze vreun poet agreat de comuniști (situație realmente regretabilă, pentru un critic autoconsiderat prolific și important): *...voi menționa pe un versificator de ocazie, nu lipsit nici el de entuziasmul comandat, d. Șt. Cazimir, care s-a găsit să-l omagieze pe marele poet al comunismului, A. Toma...*[5] Este vizibilă catalogarea sub raport politic, criteriul care a împiedicat ori eliberat niște scrieri, de-a lungul anilor, dar nu se susține demolarea valorică, indiferent de premisele regimului care le-au provocat. Un omagiu indirect i se aduce prozei scrise în zorii mileniului III, în dauna poeziei și a dramaturgiei, ceea ce reprezintă o altă notă discordantă cu realitatea, rămasă strict sub lupa subiectivității. Sau a specialistului cu profil vădit epic, doritor a reafirma nume ignorate ale unor romancieri, lângă care îl alătură, total lipsit de modestie, pe al său: Petru Dumitriu, Nicolae Balotă, N. Steinhardt, Alexandru George, D. Țepeneag. Sub pretextul înfierării anilor care au urmat imediat instalării regimului comunist, după Eliberare, criticul George nu pierde prilejul să- ironizeze pe Nina Cassian, Maria Banuș, Dan Deșliu, A. E. Baconsky. Pentru alții, găsește circumstanțe aparent atenuante, considerând că Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Laurențiu Fulga *...au revenit la felul lor de a scrie de dinainte de comunism, ...s-au „maturizat" rodnic*[6]... Născut în 1930, autorul are avantajul de a fi fost martorul schimbării câtorva regimuri politice și de a fi analizat, în paralel cu cei care s-au făcut auziți la

[2] Casa Scânteii, blamată pentru arhitectura sovietică și Casa Poporului, ambele păstrându-și stilul funcțional, ulterior.
[3] O exagerare nejustificată, care nu poate decât să dizolve caracterul critic al afirmațiilor și să-l treacă strict sub o umbrelă a subiectivității ori a aprecierilor personale.
[4] Pag.16, *Consemnări...*
[5] Idem, pag.17.
[6] Capitolul *Ce ar fi de făcut?* (un botez leninist, dar în care se fac deprecieri „democratice"), pag.11, *Consemnări în curs și la fine*, 2002.

timp, literatura care a răspuns cerințelor timpului sau care s-a impus, indiferent de culoarea partidelor aflate la putere. Se vorbește despre patruzeci de ani de dramă culturală, relativ îndulcită începând cu deceniul al VI-lea al veacului trecut, dar se face loc, din nefericire, pentru abordări minimaliste, de tip bulevardier sau chiar de analize incerte – fie voit, pentru a se pune la adăpost, fie din lipsa aprofundării cauzei în sine (pentru că nu se poate pune problema lipsei de profesionalism). Așa apar câteva pagini dedicate lui Marian Popa, despre care nu este clar dacă se dorește omagierea sa firavă ori ironizarea mascată, pentru că nu înțelegem exact perspectiva critică referitoare la *Istoria literaturii române de azi pe mâine.* Pe de o parte este *foarte importantă*, pe de altă parte este combătută prin contraargumente mai degrabă justificate autobiografic, din perspectiva martorului unor evenimente, decât critic. Când nu sunt refuzate, considerentele lui M. Popa devin comune, spuse și de George, ca un dat firesc sau sub forma unui teribil regret că nu a avut intuiția să fie el primul care face respectivele afirmații. Este și motivul pentru care sunt invocate aceleași nume de scriitori, învinovățiți pentru aservirea unui regim incult. Ceea ce deosebește cele două puncte de vedere este criteriul de selecție subiectiv, părtinitor la George, contrastând cu cel generalizator și echidistant folosit în invocata *Istorie*. Ca să nu mai vorbim, iată, continuând seria observațiilor anterioare, de Dan Botta, a cărui editare post-mortem, surprinzătoare pentru acest marginalizat anticomunist, se explică total neprincipial în *Consemnări...*: *...Al. Balaci, director al Editurii de Stat sau factor ministerial, era în foarte bune relații cu văduva celui editat...*[7] Sunt și rânduri de duzină, deseori, care frapează din nou, pentru că scrierile anterioare ale criticului erau pline de substanță. Balansul acesta al gândurilor este prilej de interpretare a unor incertitudini, deloc favorabile unui recunoscut analist. Sunt multe afirmații, chiar prea multe, care par inutile, repetabile, preluate ori general valabile, iar acest inconvenient știrbește din originalitatea întregului și din interesul lectorului: *La noi în țară...ceaușismul nu s-a afirmat prin oponența deschisă, brutală față de ceea ce fusese înainte sub Dej. Literatura scrisă în cele patru decenii pune în valoare o oarecare sciziune, ceea ce ridică încă o dificultate.*[8] Dorința de reechilibrare personală morală și profesională a fost justificată tot de *Istoria...* , o carte deopotrivă *senzațională* și *scandaloasă*. Lui Marian Popa, autorul său, îi reproșează că *nu l-a citit cu interes* și că este total greșită situarea sa *într-un fel de anexă literară a criticii criticilor*[9]. Prilej de inventar laudativ propriu sau, de ce nu, un drept la replică venit la timp și corect justificat: *...Eu am scris cărți întregi despre poeți (T. Arghezi), prozatori (Mateiu Caragiale), dramaturgi*[10] *(I.L. Caragiale), am prefațat pe Ion Ghica, Ion Holban și iarăși cei doi Caragiale, am dat texte substanțiale despre G. Călinescu romancier, despre romanele lui Camil petrescu, povestirile lui V. Voiculescu, am scris despre H. Papadat-Bengescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Petru Dumitriu, Mihail Villara, Dinu Pillat, Al. Vona, care numai critici nu au fost. În fine, nu am neglijat pe Ion Barbu, Dim. Stelaru, Constant Tonegaru, Radu Tudoran, dar și pe Eminescu sau Vinea.*

Ne apare Alexandru George ca un mare însingurat, la propriu și la figurat. Ceea ce îl doare cel mai mult, fizic și psihic, este aruncarea sa voită într-un con de umbră. Se întreabă permanent de ce nu este recunoscut, de ce nu i se apreciază opera. Din afară, privindu-se critic, este foarte mulțumit de sine. Consideră că a scris enorm, divers, că s-a jertfit în diferite perioade, crunte din punct de vedere politic. Un mare neînțeles - ceea ce nu îl înscrie, nici astfel,

[7] Idem, pag. 13.
[8] Idem, pag. 14.
[9] Idem, pag. 15.
[10] Dacă i se poate reproșa ceva criticului, altminteri extrem de reacționar în aceste rânduri, pentru a păstra proporțiile realității, este forma de plural folosită atât pentru produsul finit – *cărți întregi*, cât și pentru semnatarii lor – *poeți, prozatori, dramaturgi*.

în cartea scriitorilor neamului, la aspectul „inedit". Poate își reproșează că a fost tipul 'marelui domn' în critică. În genere, cu câteva excepții (G. Călinescu), când realmente a lăsat impresia unor plăți necesare și personale, autorul s-a impus prin eleganță, ton iertător și comprehensibilitate, ca un lord englez ce a descins temporar pe la porțile noastre pestriț-balcanice. Ca și cum ar regreta timpul pierdut și adâncindu-se într-o depresie a senectuții ireversibile, și ca om și ca scriitor, George schimbă registrul. Și totul s-a întâmplat fie ca răzbunare târzie, pentru că nu mai avea nimic de pierdut, fie ca amar răspuns la inutilitatea demnității sale, dovedită în timp, care nu s-a ales decât cu ignoranță sau cu câteva note superficiale de bun simț, trecute aproape din obligație, de dragul respectării unor uzanțe curente, în antologiile consacrate. E de nerecunoscut bătrânelul acesta morocănos, de vreme ce în marea literatură nimic și nimeni nu are vârstă, nimic și nimeni nu trebuie să se simtă amenințat de timp. Supraviețuirea se luptă cu însuși timpul, iar arma infailibilă este valoarea operei și a artistului, nu autoapărarea ursuză, cu glas presupus declamativ, învăluită în aburii cuprinzând zări atinse de săgeți aruncate la întâmplare, de dragul echilibrării individuale. Spre a nu ajunge să spunem oftând, cu neputință, vinovați de mult prea 'târziul' din scrisul nostru, întocmai precum Alexandru George: *Sunt un nume, dar nu o operă...*

La fel de neînțeleasă este confuzia pe care o face criticul între realitate și ficțiune. Sub pretextul avantajului de a fi fost martorul direct al bombardamentelor din 1944, din București, face o întreagă demonstrație istorică, intrând în conflict și cu specialiști din acești domeniu, pornind de la combaterea spuselor lui Mircea Cărtărescu. Într-o operă literară. Ce-i drept, din vina vârstei, creatorul unui articol publicat în *România literară*[11] nu a avut cum să verifice direct ceea ce și-a imaginat (locul, ora, numărul bombardamentelor, gravitatea lor), dar în mod cert, nici nu ar fi făcut ceva în acest sens. Nu acest lucru se urmărea, de dragul creației, ci numai zugrăvirea unui fundal, pornit de la fapte autentice. Nimic mai firesc, ca drum de la real la imaginar.Vehemența cu care a reacționat însă Alexandru George nu își găsește nicio justificare, dacă ne raportăm la demersul critic, de presupus a fi singurul de luat în seamă. Cărtărescu nu a făcut nici consemnare istorică, nici jurnal. Pură literatură. Chiar la limita cu fantasticul. De aici, o întreagă 'poveste' a bombardamentelor la George, căreia i-ar fi stat mult mai bine ca nuvelă, separat, ori ca jurnal indirect de front, trăit, văzut, respirat, foarte interesant și pasional, de altfel, dacă luăm în calcul numeroasele informații inedite, multe privindu-i și pe alți confrați de breaslă ai autorului. Nicidecum nu se susține alunecarea în realitate și contrazicerea cu litere tipărite nevinovat, într-un volum care se dorește a fi integrat în cel al criticii ori al eseisticii literare: *...în mahalaua mea, cele mai apropiate bombe au căzut... în curtea bisericii Popa Rusu, la intersecția dintre Armenească și o altă străduță și pe un loc viran între două blocuri pe B-dul Carol, în apropierea Căii Moșilor... (Viitorul poet M. Ivănescu a stat mai aproape decât mine de pericolul de a fi atins de bombele americanilor, dar cred că familia sa se afla deja refugiată la Butimanu..., în timp ce ai mei vor pleca mai târziu la Floreşti...Un alt mare spirit, dl. Al. Paleologu..., a scăpat și el din nenorocire...*[12]

De la aceste supoziții hazardate și până la pseudoștiința unui istoric nu a mai fost decât un pas. Și cum să se impună un ignorat, în plină perioadă democrat-liberală, când ceasul biologic bătea amenințător, decât prin a deveni, cunoscător sau nu, anti-antonescian! Risc imens, pentru un nume extrem de controversat, cu tabere diferite, dar reprezentate de specialiști, nu de gazetari îndrăzneți. Fiindcă numai astfel poate fi încadrat George în acest demers, numai ca jurnalist curios și dornic a scrie despre ceea ce crede. Cu ardoare. În speranța că patosul îi va

[11] *Vreau să-mi spui frumoasă Zaraza*, RL, 10/2000.
[12] *Consemnări...*, pag.20.

fi împărtășit de novicii care citesc. Este și motivul pentru care, îmbrățișând un domeniu care nu îi este familiar, istoria, Alexandru George se face responsabil de însușirea unui stil beletristic, nu critic, și el slab, tributar lipsei de documentare științifică. Mărturia vizuală nu ține loc suficient de incursiune istorică de bibliotecă.

Revendicându-și calitatea de participant direct la bombardamentele bucureștene din Aprilie 1944, scriitorul, preadolescent atunci, exagerează și își impune punctul de vedere neprofesionist nu numai când îl interpelează pe Cărtărescu, nedrept, ci și când analizează articolele Monicăi Lovinescu – *Siberia spiritului* (aparent fără vreo legătură cu războiul de facto) sau, grav, când contrazice istorici reputați, precum Florin Constantiniu, Gheorghe Buzatu ori Ion Scurtu. Desigur, exprimarea opiniei nu este interzisă, dar găsim total neadecvată insinuarea unui om de Litere într-un alt domeniu de cercetare, și încă având prerogative de specialist. În plus, nu apare niciun document, nicio justificare reală pentru tot ceea ce se susține, exceptând experiența directă a unui copil. Chiar și așa, adultul septuagenar în momentul realizării criticii face judecăți de valoare total depășite, despre soarta țării și viitorul său, privind meritele aliaților sau calitatea de victimă a armatei române. Toate acestea furibund, unite într-un singur glas, tunător, vindicativ, îndreptat împotriva unui singur om, generalul Antonescu[13]: *Eram tratați cu toată duritatea, consecutiv angajării stupide, chiar criminale a lui Antonescu.*

George consideră că momentul Aprilie 1944 este cel al părăsirii mareșalului de către toți și al confruntării crude cu realitățile unui război nemilos. Este însă furibundă reacția sa antiantonesciană, sprijinindu-se numai pe vorbe și cu atât mai puțin credibilă, cu cât devine mai vehementă. O greșeală strategică ori tactică a unui conducător nu poate fi înfierată într-atât încât să elimine și, vizionar, ce s-ar fi petrecut cu această națiie dacă Antonescu ar fi avut alegerea potrivită. Dacă, totuși, el a fost cel care a avut de ales într-o monarhie cu sânge german. O analiză serioasă sub raport istoric trebuie însoțită de pilde, acte, mărturii diverse, altminteri nu rămâne decât o poveste și, sub acest aspect, nu deranjează pe nimeni, pentru că scriitorii sunt mereu, prin menirea lor, iertați și înțeleși. Ei au prin contractul lor nescris cu tărâmul imaginației dreptul să plăsmuiască și să transforme gândul, dorința, mâhnirea lăuntrică în literă scrisă. Nu în istorie scrisă cu sânge pentru neam de neamul nostru. În altă ordine de idei, toată pledoaria lui George este vădit lipsită de modestie[14] și acest amănunt cântărește și mai apăsător în talerul așezat întru eventuala înțelegere ori acceptare a demersului său. Nu rămâne în sfera verosimilului nici 'amestecul' acesta de teme din întregul volum al *Consemnărilor,* fiind deficitar pentru caracterul fluent și omogen al conținutului și nedumerește cu privire la încadrarea cărții într-o tipologie recognoscibilă: de critică literară, eseu politic, tabloid mai șlefuit, confesiuni. 'Mixul' dăunează și scriiturii în sine, pentru că transpare ranchiuna, obida personală și aplecarea bătrânească asupra celor tratate, alteori râvna de a găsi cu orice preț un subiect care să poată sălășlui în pagini. Așa se face că artificiile compoziționalș și stilistic au făcut trecerea pe nesimțite de la discuția cu caracter istoric la eventualele sechele pe care actele descrise le-ar fi avut asupra poporului român, în speță, asupra unei părți a lui, cea reprezentată literar – practic singurul lucru așteptat de la început din analiza lui Alexandru George. Așa aflăm sau ni se confirmă că în perioada ceaușistă literatura era mult mai luminoasă și sinceră decât în timpurile staliniste, dar și că, finalmente, după cum sesizase și Ion Cristoiu, influența sovietică de început nu s-a constituit chiar într-o *catastrofă națională.* Invocarea cunoscutului ziarist nu este întâmplătoare, pe de o parte căutându-se sprijin printre oamenii momentului (dl.

[13] Idem, pag. 22.

[14] Idem, pag. 23: *„ ...Am mai spus-o: cine nu ia în seamă importanța momentului aprilie 1944 nu poate înțelege ușurința incredibilă cu care s-a realizat actul de la 24 august."*

Cristoiu rezista în atenția concentrată a publicului de gazete, ca veritabilă vedetă, de vreo 10 ani, la data publicării acestei cărți), iar pe de altă parte încercându-se sporirea credibilității celor spuse, care, la prima vedere, îi puteau șoca pe cei mai puțin informați. Apoi, ne bucurăm să găsim reelogiate nume cu care ne obișnuisem – Arghezi, Blaga, Voiculescu, ne întristăm în fața altora aruncate în derizoriu, la fel de cunoscute – Eusebiu Camilar, Lucia Demetrius, Zaharia Stancu, dar și, strecurat fin printre rânduri, criticul Silvian Iosifescu. De notat și părțile bune care au supraviețuit perioadelor grele comuniste, imediat după instalarea regimului, bine observate de Alexandru George: *...fenomenul cultural cel mai semnificativ al acelor ani este afirmarea masivă și variată a eseului (filosofic, științific, moral, artistic) și a încercărilor de filosofie – Mircea Florian, Anton Dumitriu, M. Ralea, T. Vianu dau opere maxime în acest gen.*[15] Remarcăm la criticul bulversat, totuși, mulțumirea că literatura română a învins și a selectat valori autentice în toate perioadele sale, indiferent de înregimentare și că fiecare timp își are istoria sa, povestea sa, slujitorii ori cavalerii săi apărători, care salvează cartea, oricare ar fi modalitatea de expresie aleasă, întrucât menirea ei este să existe pentru oameni și pentru totdeauna.

Bibliografie:

George, Alexandru, *Consemnări în curs și la fine*, Târgoviște, Grupul Editorial Bibliotheca & Pandora-M, 2002.

Dicţionar general al literaturii române, vol. II, E-K, Buc., Ed. Univers Enciclopedic, 2005.

Henri, Zalis, *O istorie condensată a literaturii române*, Târgovişte, Ed. Bibliotheca, 2007.

Manolescu, Nicolae, *Istorie critică a literaturii române*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2008.

Cristea, Tudor, *De la clasici la contemporani*, Târgovişte, Grupul editorial Bibliotheca & Marcona, 2008.

[15] Idem, pag. 28.

PERPETUATING GENDER STEREOTYPES THROUGH LANGUAGE

Giulia Suciu
PhD, University of Oradea

Abstract: One of the many famous aphorisms that have been plucked out of Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus is "The limits of my language are the limits of my world". Language and discourse play a crucial part in understanding our gendered selves; we construct the reality around us through language. The present paper aims to point out how language perpetuates gender stereotypes, stereotypes that are not only descriptive, but also prescriptive, telling us how we should behave, how we should talk etc.

Keywords: gender stereotypes, gender roles, language, socialisation, sexist language, discrimination

It is a well-known fact that language and discourse play a crucial part in understanding our gendered selves; we construct the reality around us through language. We form mental representations of men and women and we articulate them through language. Language reflects the thoughts, attitudes and culture of the people who use it, but unfortunately, language is not neutral; it is not simply a vehicle that carries meanings and ideas, but a loaded weapon. (Dwight Bolinger)[1] A rich vocabulary on a given subject denotes an increased interest in that area; the presence of negative and positive connotations for the same denoted concept betrays prejudicial feelings about the subject discussed. The existence of taboos reveals people's fears and superstitions; thus language tells us a lot about the beliefs, attitudes, thoughts, fears of the people using it. Social inequalities, stereotyped representations, prejudices, all these may become visible through language, demonstrating once more that the world is what we make of it through language. Linguists agree that we use language to describe the world, but we do more than that; there is no such thing as objective language, because words have the power to influence and change the world. Therefore, we use language as much as it uses us.

Stereotypes ascribe characteristics to an individual based solely on group membership. Stereotyping involves a reductive tendency: to "stereotype someone is to interpret their behaviour, personality and so on in terms of a set of common-sense attributions which are applied to whole groups (e.g. 'Italians are excitable'; 'Black people are good at sport')".[2] They are often used in a negative or prejudicial sense and are frequently used to justify certain discriminatory behaviors. Stereotypes are like caricatures, focusing solely on some characteristics – either real, or imaginary – and exaggerating them.

Gender stereotypes are defined as sets of beliefs or opinions regarding certain characteristics of men or women, about what is considered feminine or masculine. In a nutshell, gender stereotypes are generalizations about the roles and characteristics of each gender. According to Mary Talbot[3] gender is often thought of in terms of bipolar categories, sometimes

[1] Bolinger, Dwight 1980. *The Loaded Weapon.* London: Longman Publishing Group
[2] Cameron, Deborah 1998. *Communication Skills* p.9
[3] Talbot, Mary 20013. *Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge* p.468

even as mutually exclusive opposites - as in "the opposite sex." The problem with such stereotypical generalizations is that they are not only descriptive – describing how men and women behave/talk/act etc. – but also prescriptive – telling us how men and women should behave/talk/act etc.

Characterising someone simply on the basis of his/her belonging to a certain group may lead to conclusions which are either too generalised, or not absolutely false but only partially true. Power is a key concept here since stereotyping tends to be directed at subordinate groups (ethnic minorities, women etc.) The ruling group attempts to structure the world according to their own world view, value system and ideology. They establish what is normal and accepted, what is abnormal and unacceptable.

Language appeared and functioned as part of a patriarchal discourse, another proof that even from a linguistic point of view women are 'the second sex'. Therefore, women's otherness is reflected and constructed linguistically too.

The earliest example of the dichotomy male/female in language is the presence of the grammatical gender: (+male) and (-male), thus the feminine being seen as deviant, as otherness. The conclusion drawn is that there is no place in language for women who do not want to be compared to men.

Early research in the field of language and gender was highly speculative and tended to reproduce existing gender stereotypes. In 1922, Otto Jespersen wrote on *Language: Its Nature, Development and Origin* including a single chapter on "The Woman. " His presentation of women as speakers is mainly based on proverbs, witticisms and the views of different authors and their fictional characters.

'*The volubility of women has been the subject of innumerable jests; it has given rise to popular proverbs in many countries; as well as to Aurora Leigh's resigned "A woman's function plainly is - to talk" and Oscar Wilde's sneer, "Women are a decorative sex. They never have anything to say, but they say it charmingly". A woman's thought is no sooner formed than uttered. Says Rosalind, "Do you not know I am a woman! When I think, I must speak" (As You Like It, III. 2. 264).*'[4]

According to Jespersen[5], women's limited vocabulary contributes to their presupposed volubility, while men's superior knowledge of words prevents them from fluent utterances. "Women move in narrower circles of the vocabulary, in which they attain to perfect mastery so that the flow of words is always natural and, above all, never needs to stop, while men know more words and always want to be more precise in choosing the exact word with which to render their idea, the consequence being often less fluency and more hesitation."

We all grow up with different preconceptions regarding what women or men talk like. We are raised to believe that women talk more, that men use swear words, that only women gossip and gossip is bad, that women interrupt and apologize more in a conversation etc. But research in this area challenges our cultural stereotypes, proving them wrong.

But stereotypes, however false, tend to persist as long as they reflect important social inequalities. As long as women are dominated by men, their language will be characterized as immature, trivial, and subservient. As long as men dominate women in mixed groups conversations, there will be false stereotypes that women talk incessantly.

'If the question "Who talks more?" came up, or the idea of labeling the two sexes as 'shouters' versus 'listeners', most of us would bet on women as shouters. Admonitions about

[4] Jespersen, Otto 1922: *Language: Its Nature, Development and Origin*. London: Allen and Unwin. p.250
[5] quoted in Baron, Dennis. (1986). *Grammar and Gender*. New York: Yale University Press p.78

silence directed at women (which seem to date back centuries) seem to prove the stereotypical conviction that women talk more. A Scottish saying reinforces this conviction that women talk more *'Nothing is so unnatural as a talkative man and a silent woman.'* In 1533 Wilson wrote that '*What becometh a woman best, and first of all: Silence. What second: Silence. What third: Silence. What fourth: Silence. Yea if a man should ask me till, dowmes day, I would still cry, silence, silence.*'[6] Suzanne Romaine[7] presents other instances which reinforce this belief. Aristotle proclaimed silence as 'women's glory'. The Prophet Muhammad says that a woman's tongue is what keeps her from entering heaven. Silence has always been an evidence of powerlessness; that is why women are supposed to be silent. And men should be the talkative sex since doing most of the talking is in a way synonymous with dominating. Many proverbs[8] stress the importance of silence and the belief that women, instead of talking so much, should be silent.

Silence is golden.
Silence is the best ornament of the woman.
Silence is wisdom.
Many women, many words.
Foxes are all tail and women are all tongue.
The North Sea will sooner be found wanting in water than a woman at a loss for a word.
Women's tongues are like lamb's tails; they are never still.

Such stereotypes lay at the core of folklinguistics. This is a term used by linguists to refer to non-linguist beliefs and assumptions about language, as the above example.

Despite the passage of time, language continues to perpetuate the stereotype of the talkative woman. How come there are no terms for man talk that should be equivalent to *chatter, natter, prattle, nag, bitch, gossip, magpie* etc., words that are associated to female talk? The fact that women's conversations are continuously trivialized by terms such as *girl talk, bitching, bickerin*g, while the same type of talk with men is termed *shop talk* and is regarded as important/serious talk, clearly shows our society's values regarding women and men.

The first study into the language of women and their use of the language as subordinates, belongs to Robin Lakoff – *Language and Woman's Place*. She presented women as disadvantaged language users, since they are taught from early childhood to behave like a lady, not to talk rough which finally results in the fact that later on in life they will not be taken seriously exactly because of the way they speak; they will be blamed for not being able to express themselves more forcefully, exactly what they were discouraged from in their childhood. According to her, women used a language that presented them as uncertain, weak, and empty-headed. However, Lakoff's claim that women's language is weak, tentative, uncertain etc. might have been influenced by existing stereotypical expectations when it came to the way women spoke/should speak.

Dwight Bolinger, in his book 'The Loaded Weapon', argues that English is a language made by men for men in order to represent their point of view and perpetuate it. In this view of the world women are seen as deviant and deficient and made invisible.

There are several practices which exclude and subordinate women through language; I'll mention here some of them:

[6] cited in Baron, D. (1986). *Grammar and Gender*. New York: Yale Univerity Press p.5
[7] Romaine, Suzanne. (1999) *Communicating Gender*. Mahwak, NJ: Lawrence Elbraum Associates pp.151-152
[8] Millio, Mariana. (1999). *Dictionar de proverbe, maxime si zicatori*. Ellis: Bucuresti.

- the use of generic pronouns - the use of the masculine 'he' to refer to both male and female referents - a practice that is regarded as androcentric, male-centered and sexist.
- the use of words like 'mankind', 'man-made' 'iron-age man' etc. to refer to all human beings.
- name-calling is another instance in which language contributes to social inequalities between men and women. Mr/Mrs/Miss - the woman's marital status is coded but not the man's, reflecting the expectation that a woman's identity depends on her husband.
- asymmetry between pairs of gender-differentiated terms such as spinster, sir, madam, bachelor, divorceé etc. The female terms have negative connotations while the male terms are either neutral or positive. "Discrepancies in grammatical forms reflect the tendency for men to be active subjects and women to be passive objects, or simply not mentioned at all"[9]
- the existence of positive terms related to men and a lot of negative terms related to women, which have no 'male' correspondent. This is what Schultz[10] calls the semantic derogation of women.
- "Language has helped to gender the way we think about space: men's space is public, in the workplace, whereas women's place is private and in the home" [11] This reality is encoded in expressions such as working *mother*, *businessman*, *housewife* etc. The term housewife, often used as a euphemism to refer to women, binds women irrefutably to the house, as if they weren't allowed to have a life outside home.

Linguistic representation offers a glimpse into women's place in society and is meanwhile a means of keeping women in their place. The way people use language to talk about women offers us an insight into the way women are perceived in society. If our world is given meaning through language, and language is man-made[12], then it means that everything that has been written in the field of history, philosophy, religion, linguistics etc. is nothing but men's perception and organization of the world.

BIBLIOGRAPHY:

- Baron, Dennis 1986. *Grammar and Gender*. New York: Yale University Press
- Bolinger, Dwight 1980. *The Loaded Weapon*. London: Longman Publishing Group
- Cameron, Deborah 1998: "Communication skills" as a gendered discourse. In Suzanne Wertheim, Ashlee C. Bailey and Monica Corston-Oliver (eds) Engendering Communication: Proceedings of the Fifth Berlxlei/ Women and Language Conference. Berkeley, CA: Berkeley Women and Language Group, University of California, pp. 105-16.
- Jespersen, Otto 1922: *Language: Its Nature, Development and Origin*. London: Allen and Unwin
- Millio, Mariana 1999. *Dictionar de proverbe, maxime si zicatori*. Ellis: Bucuresti

[9] Romaine, Suzanne.1999 *Communicating Gender*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates,p 92
[10]Schulz, Muriel (1975). 'The Semantic Derogation of Women', in Barrie Thorne and Nancy Henley (eds), *Language and Sex : Difference and Dominance*, Newburry House, Rowley, Mass
[11] Romaine, Suzanne.1999 *Communicating Gender*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates,p12
[12] Spender, Dale 1980, *Man Made Language*. London: Routledge.

- Schulz, Muriel (1975). 'The Semantic Derogation of Women', in Barrie Thorne and Nancy Henley (eds), *Language and Sex: Difference and Dominance*, Newburry House, Rowley, Mass
- Spender, Dale 1980, Man Made Language. London: Routledge.
- Talbot, Mary. *Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge*. In The Handbook of Language and Gender. Edited by Janet Holmes and Miriam Meyerhoff, Blackwell Publishing. 2003

PSYCHOLOGICAL DIARY AND ACT OF CREATION IN MAX BLECHER'S EPISTLES

Nicoleta Hristu (Hurmuzache)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: This article aims at revealing author Max Blecher's personality as friend and confessor as it arises from the letters addressed to Geo Bogza. Embracing Alexandru Sandulescu's theoretical conception according to which epistles have as a fundamental feature literariness which is artistic aestheticism, Blecher's letters written between 1934 and 1938 and art bound together by contiguity, and prove the authenticity and the writing talent of the addresser. The analysed epistolary corpus will state both the assumed tragic condition, the literary projects and elective affinities of the person Max Blecher, constituting a real existential file, a psychological diary and an act of creation. Thus, Max Blecher's correspondence, besides its literary value proves its ideological component in competition with the indisputable poetic valence of the epistolary text.

Keywords: epistles, literariness, artistic aestheticism, file existential, poetic valence.

Dincolo de premisa susceptibilă de adevăr că omul este condus în viaţă de ideea unui liber arbitru înnăscut, fatalitatea destinului contravine acestei aserţiuni, în sensul în care timpul se dovedeşte un real inamic al îngerului împurpurat al Thanatosului. Cu toate acestea, marile destine ale oamenilor ce urmează un parcurs iluminat de scânteia genialităţii, devin mituri existenţiale prin prisma unor întâlniri epocale facilitându-le culoarul devenirii personale şi colective. Întruchiparea acestui vis al soartei privilegiate o reflectă personalitatea integră a autorului Max Blecher care conştientizează şansa ce i s-a oferit pentru a se bucura de clipele devenite eternitate în dimensiunea scriiturii, şi acest lucru a fost posibil doar prin prezenţa prietenului de suflet, Geo Bogza, care i-a insuflat cultul prieteniei, un stimulent fervent al actului creativ. Însuşi scriitorul Max Blecher consideră a fi primordială această întâlnire care nu trebuie ignorată:

"Totul este în van, totul este fără importanţă, ceea ce contează în viaţă sunt întâlnirile dintre prieteni, bucuria asta impalpabilă ca aerul şi pe care o respiri într-adevăr."[1]

"Viaţa nu merită trăită decât pentru aceste rare şi sublime întâlniri."[2]

O încadrare în literatura română a acestei impozante prezenţe auctoriale se poate face recurgând la opinia critică avizată care a încercat de-a lungul timpului o plasare a operei în anumite tipare, însă s-a dovedit de fiecare dată caracterul insolit al acesteia. Blamat şi condamnat valoric în *Istoria literaturii române* prin similarităţi cu Thomas Mann ("romanul *Inimi cicatrizate* pare o imitaţie după *Der Zauberberg* de Thomas Mann"[3]) sau dimpotrivă apreciat pentru influenţele venite pe filieră central-europeană ("*Întâmplări în irealitatea*

[1] **Mădălina, Lascu**, *M. Blecher, mai puţin cunoscut- Corespondenţă şi receptare critică*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000, p. 59, (Roman, 4.III.1935);
[2] Idem, p.136, (Roman, 24 martie 1937);
[3] **George, Călinescu**, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, editia a II-a, p.966;

imediată […] Aş apropia-o de *Nadja*, cartea de magie şi onirism care va supravieţui lui Andre Breton"[4], "M. Blecher face parte dintr-o familie întreagă de autori rămaşi puţin cunoscuţi (Bruno Schultz, Robert Walser), dar al căror exponent genial a fost Franz Kafka"[5]) sau prezentând în materia textuală aspecte tangenţiale sartriene şi proustiene, prelucrate şi redefinite în manieră personală ("Greaţa lui Blecher e provocată nu de atingerea unui galet, ci de parfumul care, simultan, îl atrage şi îl îndepărtează"[6], "Memoria lui Max Blecher, ca şi cea a lui Marcel Proust, e una vizualizantă" […], dar "În cazul lui Max Blecher trecutul nu mai poate fi însă reconstituit"[7]), autorul Max Blecher scrie o literatură existenţialistă, suprarealistă şi onirică prin viziunea picturală, corintică[8] în sensul promovării unui metaroman, propune un "model narativ experimental"[9] care reprezintă în definitiv o dialectică dintre trăire vs scriere ce tinde să se automistifice într-un singur glas, cel al "texistenţei"[10].

Periplul critic aflat în plină expansiune verbală continuă să redescopere alte aspecte semnificative ale operei blecheriene descifrate în cheie hermeneutică, psihanalitică, mitocritică în direcţia unei valorizari ce contribuie la canonizarea artistului, însă prea puţin s-a vorbit de omul din umbră, de figura umanoidă a lui Max Blecher. Autorul poate fi identificat în ipostaza de prieten şi confesor în scrisorile pe care acesta obişnuia cu tenacitate să le scrie familiei Bogza, ca semn al unei prietenii durabile şi sincere. Prozatorul, poetul şi eseistul Max Blecher este înfăţişat în postura de epistolier, oferind "elementele unui portret moral, posibilitatea unei cunoaşteri mai adecvate a omului, cum spune francezul, «par lui-meme.»"[11]

Este necesară o delimitare conceptuală între autor epistolar şi epistolier pentru o lărgire a sferei semantice, dar şi pentru a defini cu certitudine poziţia pe care o ocupă Max Blecher în contextul corespondenţei private, avându-l ca partener de confesiune pe scriitorul Geo Bogza. Autorul epistolar îşi îndreaptă atenţia către un destinatar colectiv şi atunci este vizibilă intenţionalitatea literară şi, bineînţeles, o accentuată persuasiune a retoricii capabilă să accepte complicitatea publicului, aducând în faţa emiţătorului un cititor abstract care se îmbracă în haina cititorului ideal. Epistolierul urmăreşte o comunicare bilaterală, intimă, reflexivă, scrisă sub imboldul spontaneităţii, neglijând aspectele structurale ale unei scrisori, ceea ce oferă autenticitate acestui document, asigurând şi un loc mult mai preţuit în posteritate. Tipul de emiţător epistolier, care îşi dezvăluie viaţa în cele mai infime particule existenţiale, va contura un destin singular marcat de frământări sufleteşti sau bucurii de care se eliberează prin scriitură, reuşind să se detaşeze şi chiar să se înstrăineze de aceste perturbaţii emoţionale:

"El ne face să asistăm la aventurile unui destin uman, cu implicaţiile lui tragice şi comice, care, autoanalizâdu-se o viaţă întreagă, ajunge să se identifice cu ficţiunea însăşi."[12]

Aşadar, acceptând teoretizarea lui Alexandru Săndulescu, scrisorile redactate de Max Blecher către Geo Bogza ţin de literatura epistolară, o categorie mult mai restrânsă decât cea a genului, dupa cum întrevăzuse şi criticul G. Lanson. Demersul analitic al textului epistolar

[4] **Saşa, Pană**, *Cu inima lângă M. Blecher*, în M. Blecher, *Vizuina luminată*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 7;
[5] **Ovidiu, S. Crohmălniceanu**, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol I, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 506;
[6] **Iulian, Băicuş**, *Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului. Micromonografie critică*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2004, p. 60;
[7] Idem, p.72;
[8] **Nicolae, Manolescu**, *Arca lui Noe*, Manolescu, Editura 1001 GRAMAR Bucureşti, 1998;
[9] **Gheorghe, Glodeanu**, *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, p.21;
[10] **Iulian, Băicuş**, op. cit., p. 197;
[11] **Alexandru, Săndulescu**, *Literatura epistolară*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 18;
[12] Ibidem;

blecherian va puncta particularităţile scrisorii (naturaleţea, spontaneitatea, sinceritatea), dar şi autenticitatea scriiturii reliefată prin patosul afectiv al sentimentului de prietenie, prin modestia fără margini a actelor sale artistice, prin simţul autocritic desăvârşit şi de aici firea perfecţionistă, prin incisivitatea domolită de o educaţie aleasă îndreptată către spiritului burghez, prin încărcătura po(i)etica a textelor, prin fiorul tragicului care-i străbate viaţa, redat, însă, fără sentimentalisme sau lamentaţii absurde. Acest excurs epistolar dezvăluie în ochii cititorilor nepermişi o dramă a individualităţii care se va transforma treptat într-o parabolă a vieţii. Existenţa limitată şi maladivă a lui Max Blecher este o alergare în contra-timp, tânărul fiind atins de o boală incurabilă la vremea aceea, morbul lui Pott, care încearcă să asimileze şi să recupereze anii netrăiţi. Este de la sine înţeles acest tumult al vieţii, o cavalcadă de fapte concrete ce dau consistenţa realului, o mixtura de preocupări intelectuale, pasiuni artistice şi legături sacrosancte cu apropiaţii lui, care, în definitiv, reprezintă expunerea picturală a *Strigătului* exasperant a lui Eduard Munch.

Corpusul epistolar este alcătuit din cele 141 de scrisori redactate de Max Blecher care au fost arhivate de Mădălina Lascu şi inserate în volumul *M. Blecher, mai puţin cunoscut* şi din câteva misive descoperite recent de anticarul Dragoş Stăncescu şi publicate în articolul *Corespondenţă inedită* din România literară, semnat de Ion Pop.

Datarea cronologică a epistolelor, începând cu 5 iunie 1934 şi având ca punct terminus 15 martie 1938, anul extincţiei autorului, defineşte mai mult decât o prietenie, este o legătura sacră între două suflete îngemănate spiritual şi intelectual, o privire-punte resimţită atemporal şi aspaţial prin verva scrisului, forfota frazelor şi frământarea gândurilor- cuvânt: "eşti printre acele cât se poate de rare evenimente din viaţa mea care sunt şi vor rămâne sublime."[13]

Epistolele respiră confortul prieteniei, un adjuvant al bucuriei de a trăi şi de a scrie. Însemnele de mulţumire nu ezită să apară de fiecare dată când Blecher primeşte răspuns la scrisori şi intuieşte în partenerul său de confidenţă un camarad fidel al destăinuirilor sale: "Îţi mulţumesc încă o dată pentru toate dovezile de simpatie ce mi le dai. Ele cad pe un teren arzător ca un carbune aprins şi mă ating în cele mai adânci şi ascunse sensibilităţi."[14] Scriitorul în rolul de epistolier îşi trădează vădit latura sa artistică, nu se poate dezice de vocea lirică a gândirii sale, şi atunci este evidentă plasticitatea limbajului prin care sentimentele sunt metaforizate. În aceeaşi măsură, Blecher este plăcut surprins şi emoţionat până la lacrimi de gestul imortalizării prieteniei într-un poem publicat de Geo Bogza în Frizele- *De vorbă cu Max Blecher*. Prin trupurile celor doi scriitori clocoteşte acelaşi sânge al prieteniei, a cărei regalitate se scrie doar prin arta cuvântului:

"nu ştiu însă dacă imaginaţia ta îţi prezintă calitatea exactă a acestei emoţii şi mai ales caracterul ei ascuns, acela ce nu intră în cuvinte şi se realizează singur, o singură dată, cu un fel de cald rostogolit de sânge lângă inimă şi cu o respiraţie care se purifică deodată ca şi cum tot corpul şi-ar găsi un sens de mult căutat. Înţelesul poemului pe care corpul şi organele mele l-au găsit azi dimineaţă era acel al prieteniei."[15]

În această epistolă, însemnul prieteniei devine un simbol al transcendenţei, sentimentul provocând o levitaţie a fiinţei, o dionisiacă trăire şi totodată o apolinică contemplare a simţământului care străbate timpul. Aici este surprinsă forma idealiza(n)tă a prieteniei care se supradimensionează, fiind propulsată în Neant, de unde se reîntoarce în sufletele celor doi muritori cu o intensitate arzândă.

[13] **Mădălina, Lascu**, op. cit., p. 136 (Bucureşti, 24 martie 1937);
[14] Idem, p. 33 (Roman, 17. X. 1934);
[15] Idem, p. 36 (Roman, 27. X. 1934);

De cele mai multe ori, M. Blecher recunoaşte vădit în faţa amicului său norocul de a-l fi întâlnit, moment revelator pentru un destin care şi-a curbat ascensional traiectoria şi a trezit demonii raţiunii ce au rostit cel mai pur act al demistificării eului, creaţia literară blecheriană. De aceea, prezenţa lui Geo Bogza în viaţa lui Blecher capătă o conotaţie ontologică, poate singura resursă de vitalitate care a fost capabilă să redea acestei plămade din "carne, sânge şi gând"[16] un dor de viaţă nestins:

"fără tine aş fi continuat să vegetez în cel mai execrabil şi mai obscur anonimat, îmbuibat de visuri absurde şi de dadaisme învechite. Ţie îţi datorez înainte de toate organizarea mea şi apoi posibilităţile de publicare. Este ceva ce se numeşte "sensul vieţii", iartă-mi cuvântul acesta mare, şi tu ai dat un sens "vieţii" mele."[17]

"Încă o dată mă gândesc la tot ce-ai făcut tu pentru mine; dacă nu ne întâlneam, eu aş fi rămas în bezna celui mai negru şi odios diletantism."[18]

Blecher îşi poartă cu mândrie numele devenit emblema unei prietenii exemplare, nume ce a dobândit sonoritate doar printr-o schimbare radicală de viziune şi crez literar, scuturându-se de colbul îndoctrinării veninoase care ar fi redus fiinţa la o imuabilă tăcere. Autorul se lasă absorbit cu nesaţ de spiritul cultivat şi deschis noilor tendinţe bogziene, asimilând cu rapacitate microbul literaturizării propriei experienţe şi reuşind să fenteze într-un stil sisific drama sa existenţială. Astfel, este evidentă recunostinţa pe care Blecher o poartă confratelui său, fiindu-i îndatorat pentru renaşterea unui spirit letargic care, odată înrourat, avea să vorbească lumii despre libertatea supremă a omului. În pofida exilului faţă de semeni, provocat de o boală avidă de trup, sufletul scriitorului a reuşit să se elibereze de tirania timpului hâd, trecând printr-o dramă inumană şi depăşind-o în cel mai firesc mod cu putinţă. Şi această victorie efemeră şi totuşi eternală este surprinsă atât de bine în comentariile lui Alexandru Protopopescu: "Max Blecher se află în zguduitoarea situaţie a înotătorului care, nemaiavând nicio şansă de a scăpa de la înec, explică arta şi frumuseţea înotului."[19]

Confesiunea blecheriană atinge pe alocuri cote paroxiste, însă trebuie înţeleasă această exacerbată sinceritate ca o dovadă clară a prieteniei ce a fost ridicată pe stindardul celor mai nobile sentimente. Întotdeauna, raţiunea reprezintă restul, oamenii, familia, şi chiar literatura, însă irealitatea aparţine numai sufletelor alese, a celor care ştiu să vadă lumea dincolo de lume, acel *mundus archetypalis* în sens jungian. Blecher şi Bogza fiinţează într-o lume apariţională, care este nicăieri şi oriunde, vizibilă şi invizibilă, palpabilă doar celor care cred cu certitudine în ea. Aceştia creează labirintul însufleţit al unui *cogito* ce se reinventează într-un Icar desăvârşit care îşi prelungeşte zborul.

"Pentru oricine în lume, vorbesc, scriu sau mă port cu sentimentul interior al unei profunde indiferenţe. Când este vorba însă de tine nu mai păstrez nicio luciditate şi simt că totdeauna ce este în legatură cu tine e topit în sângele meu, vuind în mine, în amestec indiscernabil cu ceea ce sunt eu însumi. În fond viaţa mea este ceea ce a fost ea înainte de a te cunoaşte PLUS ceea ce ai făcut tu dintr-însa."[20]

Se poate admite faptul că între cei doi scriitori se profilează un arhetip al prieteniei întruchipat de o anima care vibrează pe rând şi apoi la unison în inimile unor visători autentici. Este vorba despre Elly, soţia lui Geo Bogza, care întotdeauna a ştiut să întreţină şi să tempereze

[16] **B., Tzoani**, *Hasmonaea*, an XIX, n.12, iunie 1938, p. 27;
[17] **Mădălina, Lascu**, op. Cit., p. 72, (Roman, 22. VI.1935);
[18] Idem, p. 103 (Roman, 27.I.1936);
[19] **Alexandru, Protopopescu**, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 242;
[20] **Mădălina, Lascu**, op. cit., p. 117 (Roman, 26. VI.1936)

sufletele pătimaşe ale celor doi prieteni, să-i susţină în activitatea literară şi să facă din momentele cumpănitoare ale vieţii sincope temporare devansate prin forţa animei, aducătoare de lumină şi speranţă. De aceea, Blecher se adresează în scrisorile sale nu numai amicului său, ci familiei Bogza, strecurând printre rânduri şi reverenţa mulţumitoare, verbalizată şi poetizată într-un discurs stilizat, rafinat, în faţa imaginii angelice a lui Elly:

"Îţi mulţumesc, iubitul meu Geo Bogza şi ţie iubita mea Elly care întotdeauna prin admirabila ta prezenţă ai ştiut să susţii atmosfera de prietenie dintre mine şi Geo. Tu eşti complementul strict necesar care a activat în prietenia noastră prin simpla prezenţă în acelaşi fel în care aerul ne era necesar. "[21]

Epistolierul îşi intensifică gradat trăirea cu fiecare scrisoare şi trece în scurt timp de la mulţumire la gratitudine şi în cele din urmă ajunge la veneraţie, pretextând solidaritatea, durabilitatea şi consistenţa acestei temelii umane care a legat, în definitiv, două destine într-unul prin acelaşi respiro conspirativ al iubirii fraterne. Ipostaza de "arlechin pe marginea neantului"[22] propusă de Iulian Băicuş personajelor literare blecheriene nu concordă cu eul vigil al autorului, însă se poate invoca "o asemenea entitate slabă (a lui Blecher) care are nevoie de zona "tare" a scrisului prietenului său pentru a supravieţui."[23]

"Tu eşti expresia lumii tari, de bază, granitică, şi mi-ai adus în cunoaşterile mele o realitate care îmi lipsea. Vorbesc chiar şi pentru boala şi pentru viaţa mea în general, nu vorbesc din punct de vedere intelectual."[24]

Alături de sinceritatea şi naturaleţea textelor epistolare, spontaneitatea limbajului blecherian este vizibilă mai ales prin încercarea fortuită de a subscrie figura marelui prieten planului ideatic, iar dominantele propulsării în transcendental sunt vizualizante, esteticizante în sensul definirii unui *homo symbolicus*: "stâlpul solid de sprijin"[25] sau "zidul" pe care se sprijină "viţa" de vie. Glasul îndepărtat al acestui "frate de sânge […], înţelegător"[26] răsună în trupul lui Blecher ca o bataie susţinută a cordului, redându-i o viaţă privată de corsetul bolii, o viaţă eliberatoare, atât de necesară, ale cărei coordonate, cele ale complenitudinii şi ale siguranţei, ar contribui la *salvarea speciei*:

"Îţi mulţumesc pentru rândurile tale tonice, revifiante de astăzi, tu nu ştii poate câtă energie şi reconfort îmi aduc vorbele tale, sunt ca o transfuzie de sânge bun, viu."[27]

În aceeaşi măsura, epistolele primite de la Geo Bogza îi insuflă lui Blecher curajul de a continua să scrie, oferindu-i flacăra inspirativă care să vegheze asupra operei, acel "balsam"[28] binecuvântat ce-i poartă fiinţa într-o beţie frenetică de gânduri, scăpătări genuine ale creaţiei. Blecher intuieşte în persoana prietenului său mai mult decât o sursă de iluminare, mizează atât pe flerul acestuia de a-i corija textele, cât şi pe simţul critic căruia îi acordă cea mai mare însemnătate: "Te rog înarmează-te cu spiritul critic cel mai sever pentru a-l ceti şi nu-mi rezerva nicio indulgenţă; sper că va rezista acestui examen."[29] Încrederea în sfaturile creditorului său de cuvânt este totală, şi nu ezită să filosofeze atunci când îşi exprimă sentimentul nemăsurat al cordialităţii: "încrederea este ceva vag, un sentiment supus controlului, înţelegi? E ceva mai tare

[21] Idem, p. 128 (Roman, 18.XII.1936);
[22] **Iulian, Băicuş**, op. cit., p. 3;
[23] Idem, p.33-34;
[24] **Mădălina, Lascu**, op. cit., p. 34 (Roman, 17. X.1934);
[25] Idem, p. 38 (Roman, 31.X.1934)
[26] Idem, p. 132 (Roman, 21.I.1937)
[27] Idem, p. 76 (Roman, 23. VII.1935)
[28] Idem, p. 82 (Roman, 16.IX.1935);
[29] Idem, p. 78 (Roman, 7.VIII.1935);

decât simpla încredere şi fluidul acesta mă stăpâneşte pentru tine din cap până în picioare."[30] Astfel se explică faptul că prietenia statornică dintre cei doi scriitori depăşeşte cu mult intensitatea unui sentiment, devine o stare, o ambianţă, o atmosferă suficientă sieşi ce înţelinează sufletele unor alchimişti ai vorbelor, torţe veşnic arzânde ale cuvântului. Blecher îmbracă simţămintele în veşminte semantice, le simbolizează, le reconfigurează, le abtractizează, le geometrizează în fulguraţii cineaste sau orfice. Cultul prieteniei este în mod cert o artă în viziunea lui Blecher:

"Toamna va fi plăcut la Roman, vom face focul în odaie, vom sta de vorbă, vom bea ceaiul, afară va ploua; voi constituiţi filmul cel mai interesant pe care-l văd zilnic cu zeci şi sute de detalii."[31]

"voi nu auziţi cum în mine fiecare celulă freamătă de dragoste pentru voi, rumoarea sângelui din mine este însăşi melodia acestei iubiri."[32]

Scriitorul romaşcan se arată un suflet generos, preaplin de iubire, capabil de un asemenea sacrificiu, încât este pregătit să accepte povara suferinţei semenilor săi, să preia durerea fizica şi s-o ghemuiască în trupul său obişnuit să ingurgiteze maladia, s-o convertească în experienţă a normalităţii şi să facă din ea un experiment literaturiza(n)t. Această bunăvoinţă cristică îşi are rădăcinile într-un crez al providenţei care a însămânţat viaţa pe pământ, lăsând-o să germineze nestingherit, să se împlinească şi să-şi poarte crucea destinului, pentru ca omul să se pregătească, de altfel, pentru adevarata sa călătorie. Blecher îşi asumă condiţia de bolnav şi ar face orice ca să-şi ocrotească prietenul de răul care îi pericliteză fiinţa, recurgând chiar şi la gesturi absurde ce ţin de forţele oculte.

"Ştiu că tu nu crezi în forţele oculte; nici eu, însă dacă ar exista asemenea forţe care să producă o echitate în lume, să împartă şi să repartizeze durerile, ei bine, îţi mărturisesc că aş lua asupra mea cu imensă bucurie disperările şi tristetile tale, pentru a le suferi eu, fiziceşte, în carnea mea, decât să ştiu că te torturează pe tine."[33]

Destinul acestei prietenii surprinsă în epistole este unul durabil, după cum s-a putut observa, însă se profilează şi momente de slăbiciune când sentimentul îşi manifestă capriciile, dovedindu-se mai curând o piatră de încercare ce trebuie surmontată, consolidând şi mai mult legătura dintre corespondenţi. Într-una dintre scrisori, Blecher se arată îngrijorat de posibilele neînţelegeri ce au fost semnalate în scrisoarea precedentă, de tăcerea exasperantă care a provocat "un fond de amărăciune"[34] mistuitor ce-l învăluie într-o mantie a tristeţii. De asemenea, tânărul romancier se simte vinovat atunci când este nevoit să accepte vizitele unor scriitori, cum ar fi Saşa Pană, care în acea perioada nu-şi vorbea cu Geo Bogza, şi îşi propune să fie "cât mai impersonal şi totuşi corect"[35], susträgându-se din această situaţie delicată. Blecher îl cheamă acasă la Roman şi pe poetul Manolescu, urmărind ca discuţia să se canalizeze exclusiv pe noul invitat şi evitând să-l supere pe prietenul său. Foarte hotărât va declara afilierea spiritului bogzian, neîntinând cu niciun gest cultul prieteniei: "nu vreau să am alţi prieteni decât ai tu şi alte sentimente şi preferinţe."[36] Din această cauză, poate că cea mai emoţionantă epistolă pe care o scrie Blecher este cea datată din 29.IX.1936, marcând un moment de frământare lăuntrică, un amestec de amărăciune, sinceritate, remuşcare şi culpabilitate. Blecher mizează în

[30] Idem, p. 84 (Roman, 27.IX.1935);
[31] Idem, p. 77 (Roman, 29.VII.1935);
[32] Idem, p. 132 (Roman, 21. I.1937);
[33] Idem, p. 126 (Roman, 23. XI.1936);
[34] Idem, p.110 (Roman, 11.VI.1936);
[35] Idem, p. 116 (Roman, 26.VI. 1936);
[36] Ibidem;

acest sens pe un exces de sinceritate, asumându-şi chiar şi un risc al denigrării, însă pledează pentru virtuţile adevărului în faţa prieteniei:

"am decis să-ţi scriu totul, să-ţi mărturisesc totul, nu vreau să-ţi ascund nimic şi chiar dacă voi trebui să primesc dispreţul tău […] trebuie să rămân până la urmă curat, cel puţin cât priveşte sinceritatea mea faţă de tine."[37]

Spre finalul epistolei, glasul blecherian exprimă o febrilitate emotivă accentuată, dând frâu liber sentimentelor apăsătoare ce-i bulversează fiinţa şi totodată recunoscând păcatul încălcării prieteniei: "În tot ce ţi-am scris până acum n-a răzbatut decât un vag ecou al tuturor chinurilor (da, chinurilor) mele interioare, în această teribilă, îngrozitoare dilema sufletească, unde eram prins între amiciţia pentru tine şi felul meu esenţial de a fi, de a nu putea primi pe cineva decât bine şi amabil." În definitiv, epistolierul dă semne de verticalitate, onestitate faţă de sine şi faţă de ceilalţi, dovedindu-se un suflet preaplin de umanitate. Îşi acceptă pios mustrarea din partea confratelui său şi îşi asteaptă verdictul: "Condamnă-mi această laşitate."

Trecând cu vederea aceste inerente frământări care dovedesc şi mai mult forţa prieteniei dintre Blecher şi Bogza, epistolele reprezintă un real jurnal psihologic, în sensul în care tânărul prozator nu se sfieşte să-şi mărturisească exasperarea afectivă care clocoteşte într-un suflet hipersensibil, curat şi nobil. O recitire fugitivă a scrisorilor ar surprinde mai ales sentimentele desprinse parcă dintr-o piele *ciuruită de gloanţe*, nota dominantă fiind subscrisă tragicului. În discursul epistolar se proiectează tremurul şovăitor al fiinţei blecheriene, glasul sângelui clocotitor care îşi reneagă cursivitatea, se varsă pocalul unor trăiri viscerale ce secătuiesc trupul de atâta suferinţă mocnită. Blecher recunoaşte cameleonismul stărilor ce-l săgetează, de la greaţă, singurătate, tristeţe, nostalgie, descurajare, melancolie, până la disperare şi amărăciune, însă confesiunea este făcută discret, de o deconcertantă însufleţire, fără să lase cumva loc de compătimire. Aminteşte deseori de sentimentul de greaţă, anticipând poate senzaţia neantizată sartriană, fie în legătură cu propria sa existenţă maladivă, dar totuşi reconfortantă în comparaţie cu marile suferinţe umane, fie privind spiritul burghez care epatează prin grandomanie şi superficialitate. Mai întâi, această repulsie este îndreptată către sine, către contextul bolii sale pe care îl transformă într-o banală aventură trupească perturbatoare ce anihilează orice posibilitate de eliberare din capcana timpului:

"îmi este puţin ruşine (şi când am febră e un altfel de sentiment care mă domină, o greaţă pentru mine însumi, dar şi pentru tot ce există), îmi este ruşine de situaţia mea actuală porcesc de bună în timp ce ştiu că alţi oameni o duc greu; nu insist însă asupra acestei idei fiindcă ameninţă să devie literară."[38]

Evită să vorbească despre aspectele repudiabile ale bolii sale, însă când o face, se autocenzurează şi îşi sancţionează drastic orice vorbă care ar semnala ipostaza sa victimizantă:

"nu mi-a fost prea bine, dar mi-am pus în cap să nu mai scriu nimănui detaliile bolii mele fiindcă găsesc greţos să pun pe hârtie şi să etalez mizeria aşa ca un fel de «vitrină de martir.»" [39]

Tot în sfera sentimentului de greaţă se înscrie şi dezgustul autorului pentru tipologia omului burghez romaşcan aflat în pragul dezumanizării totale, iar acest aspect putred al socialului este expus cu un atare nerv în epistole: "Romanul e un oraş infect cu oameni mucegăiţi pe dinafară şi, mai ales, MAI ALES, pe dinăuntru."[40] Taxează orice prezenţă ipocrită

[37] Idem, p. 117 (Roman, 26.VI. 1936);
[38] Idem, p.31 (Roman, 14.X.1934);O N
[39] Idem, p. 51 (Roman, 14.I.1935);
[40] Idem, p. 33 (Roman, 17.X.1934);

care îi disturbă liniştea, discreditând umanul dincolo de impulsivitatea animalică pe care o consideră mult mai acceptabilă decât manifestarea lugubră şi scabroasă a individului. Este cazul unui văr burghez, "infect, greţos, bogat"[41] care nu are nimic din splendoarea şi satisfacţia animalică a vietăţii porcine de a se îngropa în murdărie. Această apologie a sentimentului de greaţă care reapare obsesiv în epistolele blecheriene tinde să devină treptat o teoretizare a stării *maudite* ce deposedează omul de condiţia sa umană.

Completând fişa clinică a stărilor blecheriene, este menţionat şi sentimentul de tristeţe pe care îl resimte tânărul romancier odată cu plecarea prietenului său venit în vizită la Roman, în urma căreia îşi face loc "un gol sfâşietor."[42]Pentru a îndepărta această apăsare sufletească, retrăieşte gesturile prieteneşti de împreunare a mâinilor, ca într-o rugă a iubirii fraterne: "Îţi scriu mai mult pentru a prelungi despărţirea noastră care a fost atât de precipitată, pentru a simţi mâna mea în mâinile tale mari, bune."[43] În aceeaşi măsura, amintirea anilor petrecuţi la sanatoriile de la Carmen-Sylva şi de la Berck provoacă o "infinită nostalgie"[44], rememorând peisajul maritim "murdar, cenuşiu, ca o apă cu leşie, dar răcoritor şi cu ceva plin în el, care satisfăcea".[45] Paradoxal, imaginea ştearsă şi mohorâtă a oceanului este ca o frunză pusă pe rana trupului, posibil, o reminiscenţă a stării protective indusă de lichidul amniotic al increatului. Revenind la stările fervente care schizoidează fiinţa blecheriană şi o sfâşie în bucăţi de *carne jupuită de piele*, sunt amintite momentele de atroce suferinţă pe care boala neiertatoare le impune dictatorial unui trup demult mortifiat: "sunt într-o situaţie infernală pur şi simplu […] Într-o noapte, de exasperare, mi-am rupt hainele de pe mine; credeam că explodez, a trebuit să iau calmante şi să ţin mâinile în apă rece ca să mă mai liniştesc puţin."[46]

Corpusul epistolar nu este lipsit de travaliul condiţiei creatoare a omului Max Blecher, scrisorile dezvăluind cu prisosinţă preocupările artistice şi culturale, dar şi proiectele literare la care lucrează. Vocaţia de scriitor este dublată de talentul demonstrat şi în alte domenii artistice, orice gest manifest al produsului atingând cotele artei pure. Încă din primele epistole, Blecher îşi invită prietenul în noua sa locuinţă de la Roman, obicei care se va repeta de-a lungul corespondenţei, şi pentru a fi cât mai convingător ataşează o schiţă în creion "a paradisului terestru în care s-a refugiat prin bunăvoinţa familiei."[47] Pe urmă, aceste deretice mâini scriitoriceşti se îndeletnicesc şi cu alte abilităţi, cum ar fi modelarea unor figurine din lut pe care le oferă într-un dar simbolic familiei Bogza sau atingerea diafană a clapelor de acordeon ce nasc romanţe cu gust de pelin, probabil o fredonare a cântecelor populare ale tarafului Fănică Luca pe care Blecher obişnuia să-l asculte la radio.

Viaţa culturală a lui Blecher este surprinsă în detaliu prin nenumăratele afinităţi elective exprimate în epistole, făcând referire atât la revistele literare pe care le citeşte sau la care colaborează publicând articole cu tematică filosofico-literară (Frizele, Unu, Cuvântul liber, Vremea, Tempo de duminică, Azi, Zorile, Adevărul, Rampa, Dimineaţa), cât şi la lecturile cele mai recente pe care le parcurge (*Les Grand Meaulnes*, cartea lui Aragon- *Les cloches de Bâle*).

Dominanta scrisorilor blecheriene o reprezintă, însă, experienţa scrisului, o metamorfozabilă creaţie la care se ajunge doar prin fuziunea dintre trup şi text, dintre corp şi literă, dintre carapacea de ghips şi condei. Sunt menţionate toate provocările în materie de

[41] Idem, p.38, (Roman, 31.X.1934);
[42] Idem, p.62 (Roman, 5.V.1935);
[43] **Ion, Pop**, *Corespondenţă inedită: M. Blecher către Geo Bogza*, în *România literară*, nr. 6, 2009;
[44] **Mădălina, Lascu**, op. cit., p.75 (Roman, 19.VII.1935);
[45] Ibidem;
[46] Idem, p.79 (Roman, 13.VIII.1935);
[47] **Gheorghe, Glodeanu**, *Un Max Blecher mai puţin cunoscut*, în *Nord Literar*, nr. 11-12 (30-31), noi.-dec.2005;

creaţie: eseuri, traduceri, cronici literare, poezii, schiţe şi romane. Merită menţionat proiectul eseistic pe care şi-l propune Blecher cu privire la cei trei "artişti infernali"[48], William Blake, Marchizul de Sade şi Contele de Lotreamont, pe care nu-l finalizează, dar reuşeşte să scrie în cele din urmă un articol despre poetul care îmbrăţişează aceeaşi perspectivă întunecată asupra vieţii:

"Articolul asupra lui William Blake e gata, cred, că e interesant, viaţa artistului e plină de fatalităţi crunte şi de extazuri sublime. În plus Blake a fost un mare obsedat de ideea morţii şi mai ales de decorurile funerare şi prin aceasta l-am simţit aproape de mine şi de unele preocupări din cartea mea."[49]

Similaritatea viziunii spectral-funeste recunoscută de Blecher este evidentă în cazul epistolierului care "trăieşte în intimitate cu moartea"[50], care se naşte cu moartea în privire, în sensul filosofiei heidegeriene. Aceast prag existenţial care ar pune capăt vieţii în Thanatos se pare că nu există în mod cert în viziunea lui Blecher, moartea reprezintă mai curând o trecere futilă către inconştientul colectiv, către marea onirică semnalată de psihanalistul C. G. Jung. Atât biografia autorului, cât şi întreaga proză blecheriană se dovedeşte a fi o *irealitate imedită* creată într-un plan secund al realităţii platonice, un topos esenţializat, mult mai autentic decât realitatea primă. Se remarcă o permanentă oscilaţie între planurile gnoseologice, între contingent şi transcendent, visul dobândind atributul cunoaşterii universale. Existenţa lui Blecher poate fi corelată cu o transă hipnotică lineară prin care Eul inducându-şi starea de visătorie activă ajunge să-şi cunoască Sinele, doar prin exerciţiul recurent al transgresării realului.

"Tot ce fac, tot ce trăiesc, e într-o ameţeală şi o halucinaţie ca şi cum aş fi fumat opium. În definitiv, viaţa este aceeaşi, tot atât de somnambulică, dacă ai fumat opium sau nu."[51]

Posesor al unei constiinţe suspendate, situate undeva la graniţa dintre real şi oniric, Blecher este un "homo bulla al barocului"[52] al barocului care gravitează într-o suprarealitate iluzorie, iar acest miraj al privirii printre gene, aceasta viziune a viziunilor reprezintă, în definitiv, "anticamera clar-obscură a morţii"[53], după cum ar spune Ovidiu Morar.

Scrisul devine o armă vindicativă a fiinţei care răpune timpul cosmogonic, însă comprimarea cronosului subiectiv este neiertătoare pentru tânărul Blecher care deţine controlul raţiunii doar pentru câteva ore, "cel mult două ceasuri pe zi lucide şi calme."[54] În acest ritm fulgerator, eul scriptural blecherian îşi impune propriile exigenţe, iar veşnica nemulţumire în ceea ce priveşte şlefuirea unor articole denotă pecetea perfectibilităţii sub care tronează personalitatea autorului: "În ultima clipă am mai adăugat câteva rânduri, însă acum e poate prea lung, eseul ăsta e parcă de cauciuc, când prea scurt, când prea lung."[55]

Marele vis al lui Blecher ar fi fost iniţierea unui al doilea proiect literar, mult mai însemnat ca scriitură ce ar fi reprezentat "opera vieţii"[56], constând într-o tetralogie romanescă în care să prezinte fie lumea pastişată a panopticului, a cinematografului şi a bâlciului, fie lumea maladivă din sanatoriile Leysin, Berck şi Techirghiol. Ultimul roman propus rămâne la stadiul

[48] **Mădălina, Lascu**, op. cit., p. 49 (Roman, 2.I.1935);
[49] Idem, p. 58 (Roman, 4.III.1935);
[50] **Mihail Sebastian**, *Jurnal*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 86;
[51] **Mădălina Lascu**, op. cit., p.140 (Roman, 19.VIII.1937);
[52] **Rozalia, Groza-Colciar**, *Prezentul în discursul naratic al lui Max Blecher*, în Dacoromania, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 287;
[53] **Ovidiu, Morar**, Scriitori evrei din România, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006 p. 92;
[54] **Mădălina Lascu**, op. cit., p. 48 (Roman, 28.XII.1934);
[55] Idem, p.51 (Roman, 8.I.1835);
[56] Idem, p.106 (Roman, 18.II.1936);

dorinţei, întrucât "scurtul exil terestru"[57] al tânărului scriitor se curmă brusc la vârsta de 28 de ani. Sau poate că această operă reprezintă viaţa autorului extinsă la dimensiunea metaficiculuI, biografia acestuia fiind *aventura unei scriituri* în sensul lui Jean Ricardou, *psihoromanul* unui muritor fără moarte. Romanul debut *Întâmplări în irealitatea imediată* este menţionat în epistola din 31.X.1934, când Blecher îl înştiinţează pe Bogza despre incursiunea timidă în arta scrisului, cele câteva pagini redactate liniştit anuntând "lucruri tari."[58] Este nevoie de o muncă peste limitele firescului, Blecher încercând să-şi înnobileze sentimentele într-un discurs care rezonează cu freamătul sufletului: "Tot ce-am cetit a vibrat cu putere în mine, a vibrat într-adevăr, fiindcă am simţit în mine curentul acela electric particular emoţiilor adevărate."[59] Roman dedicat în exclusivitate *iubitului, marelui şi dragului* prieten Geo Bogza, trece proba focului, atinge punctul maximal al efortului creativ în momentul declanşării crizei survenite în urma indoielilor autorului care este sceptic în privinţa scrisului:

"sunt chiar disperat câteodata (ieri seară a fost teribil) că nu vor ieşi cum vreau şi altă dată mi se pare că totuşi au o valoare, eu nu ştiu nimic în aceasta, scriu ca un orb."[60]

Şi în următoarele epistole Blecher exprimă nesiguranţa valorică a romanului, găsind întotdeauna câte un colaps textual menit să-i spulbere fărâma de încredere în propriile veleităţi artistice. Pretextând această insuficienţă creativă, invocă amnezia temporară sau neputinţa de a fi redat în cuvinte acea combustie incandescentă a sufletului, fiind în ipostaza celui care îşi reneagă propriile trăiri: "Ceea ce mă tracasează este că nu ştiu ce-am scris, nu ştiu dacă este bun sau rău, sunt zăpăcit de ideea că am isprăvit şi că n-am pus tot ce voiam. Imposibil însă să mai scriu."[61] Intervenţia critică a lui Geo Bogza asupra textelor blecheriene este vizibil declarată în epistole, acesta având privilegiul de a fi primul cititor al lui Blecher, cel mai obiectiv şi exigent observator al scriiturii. Sunt menţionate sfaturile întotdeauna de bun augur ale prietenului său, pe care Blecher le ascultă cu încredere şi uneori acţionează în această direcţie. Acceptă schimbarea titlului de roman şi orice corectură care ţine de sintaxă, "improprietate de termeni, obscuritatea frazei ori incoerenţă."[62] Odată ce romanul este redactat în variantă finală şi este trimis la tipar, sub îngrijirea lui Geo Bogza, Blecher se asigură de toate detaliile publicaţiei, manifestând un exagerat interes asupra aspectului estetic al cărţii: "aranjatul colilor"[63] să fie impecabil, să fie "o hârtie perfect mată, poroasă, albă"[64], să nu se impună vreo dedicaţie, să aibă formatul cărţii lui Mircea Eliade - *Alchimie asiatică*, dar cu mai puţine rânduri pe pagină, etc. Neobosit în ale scrisului, Blecher nici nu aşteaptă să respire laurii primului roman şi începe să lucreze cu aceeaşi forţă intrinsecă, într-un "galop al condeiului"[65], vrând parcă să-şi consume la dublu existenţa fragilă. A doua carte *Inimi cicatrizate* se vrea o continuare a celei dintâi, "tot atât de zguduitoare"[66], dar dramele surprinse se obiectivează într-un "document de valoare umană, valabil oriunde"[67] în care se descrie "viaţa neagră a bolnavilor din Berck."[68] În epistole este surprinsă toată încrâncenarea lăuntrică a creatorului, acesta mărturisind amicului său cele

[57] **Gheorghe Glodeanu,** op. cit., p. 50;
[58] **Mădălina Lascu**, op. cit., p.38 (Roman, 31.X.1934);
[59] Idem, p. 43 (Roman, 24.XI.1934);
[60] Idem, p. 74-75 (Roman, 7.VII.1935);
[61] Idem, p.79-80 (Roman, 13.VIII.1935);
[62] Idem, p. 78 (Roman, 13.VIII.1935);
[63] Idem, p.93 (Roman, 28.XI.1935);
[64] Idem, p. 93-94 (Roman, 2.XII.1935);
[65] Idem, p.65 (Roman, 24.V.1935);
[66] Idem, p.106 (Roman, 18.II.1936);
[67] Idem, p.111(Roman, 11. VI.1936);
[68] Idem , p.119 (Roman,)

mai infime aspecte legate de tematică, viziune şi stil adoptate în operă: "am unele lucruri extrem de virulente şi de amare; vreau să fie copleşitoare."[69] Blecher va scrie o operă calitativ- valorică, psihologizată prin trasarea unei axe Ego-Sine ce trece testul individuaţiei, romanele sale fiind "o prelucrare artistică a materialului biografic, dincolo de care să se regăsească sensuri care, cel mult, să mântuie autorul (şi, poate, cititorul) de sentimentul absurdului."[70]

Corespondenţa Blecher- Bogza surprinde, asadar, "laboratorul de creaţie"[71] al scriitorului romaşcan, cu toate temerile, neliniştile, bucuriile şi satisfacţiile editoriale dovedind spontaneitatea şi naturaleţea unui suflet mult prea uman al timpului său. Se poate întrezări în aceste epistole şi o notă aparte a epistolierului, umorul, însă în forma sa cea mai amară, acel haz de necaz sau un fel de a spune râsu-plânsu poetizat. În scrisoarea din 31. X. 1934 Blecher aminteşte despre vizita unui tânăr poet care povesteşte despre întâmplarea nefericită de a scăpa în lac volumul de poeme blecheriene *Corp transparent*. Reacţia lui Blecher este una autoironică, prevestitoare, a unui inevitabil sfârşit: "Curios destin, nu? Şi cu atât mai mult cu cât e vorba de lacul multora din nostalgiile mele."[72] Un episod asemănător este relatat în scrisoarea din 11. II.1936, când Blecher se amuză de discuţia dintre doi ofiteri aflaţi în faţa vitrinei unde era expus romanul *Întâmplări*: "-Ce ţi-e şi cu filosofii aştia! Pentru ce ar pune el «irealitatea imediată» şi n-ar scrie curat «realitatea imediată»"[73] Aceste insolite exemple de umor dovedite în epistolele blecheriene reprezintă de fapt o replică adresată vieţii: Blecher îşi ia în râs destinul crunt care încearcă să-l îngroape mult prea devreme.

Astfel, analiza textelor epistolare impresioneaza cititorul prin sinceritate, naturaleţe, spontaneitate şi autenticitate, constituind un adevarat dosar existenţial, jurnal psihologic şi act de creaţie. Corespondenţa lui Max Blecher, dincolo de valoarea literară, îşi dovedeşte deplin componenta ideologică concurată de valenţa po(i)etica incontestabilă.

Această "corespondenţă cu ecou controlat"[74], după cum spune Iulian Băicuş, reprezintă "unul dintre documentele omeneşti cele mai profund tulburatoare din câte a produs un scriitor român; tulburătoare până la zguduire prin extraordinara tensiune subterană stăpânită cu adevarat eroism de un om care, ştiindu-se condamnat irevocabil şi suportând timp de aproape un deceniu cele mai cumplite dureri ale trupului, a fost în stare să-şi interzică orice tentaţie retorică."[75]

BIBLIOGRAFIE

Alexandru, Protopopescu, *Romanul psihologic românesc,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1978;

Alexandru, Săndulescu, *Literatura epistolară*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972;

B., Tzoani, *Hasmonaea*, an XIX, n.12, iunie 1938;

Doris, Mironescu, Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei, Editura Timpul, Iaşi, 2011;

George, Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, editia a II-a;

Gheorghe, Glodeanu, *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005;

[69] Ibidem;
[70] **Doris, Mironescu**, Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei, Editura Timpul, Iaşi, 2011, p.174;
[71] **Ion, Pop**,op. cit.;
[72] **Mădălina Lascu**, op. cit., p. 38 (Roman, 31. X. 1934);
[73] Idem, p. 106 (Roman, 11. II.1936);
[74] **Iulian, Baicuş**, op. cit., p. 166;
[75] **Ion, Pop**, *Prefaţă* în *M. Blecher, mai puţin cunoscut- Corespondenţă şi receptare critică*, Mădălina, Lascu, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000;

Gheorghe, Glodeanu, *Un Max Blecher mai puţin cunoscut*, în *Nord Literar*, nr. 11-12 (30-31), noi.-dec.2005;

Ion, Pop, *Corespondenţă inedită: M. Blecher către Geo Bogza*, în *România literară*, nr. 6, 2009;

Iulian, Băicuş, *Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului. Micromonografie critică*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2004;

Mădălina, Lascu, *M. Blecher, mai puţin cunoscut- Corespondenţă şi receptare critică*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000

Mihail Sebastian, *Jurnal*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 86;

Nicolae, Manolescu, *Arca lui Noe*, Manolescu, Editura 1001 GRAMAR Bucureşti, 1998;

Ovidiu, S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol I, Editura Minerva, Bucureşti, 1972;

Ovidiu, Morar, Scriitori evrei din România, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006;

Rozalia, Groza-Colciar, *Prezentul în discursul naratic al lui Max Blecher*, în Dacoromania, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 283–289 ;

THE BYZANTINE SOCIAL AND CULTURAL INFLUENCE IN SOUTH-EAST EUROPE

Călin Roșu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Eastern Europe - Southeast was even from the Byzantine period a conflict zone, influences and cultural contrasts. An enormous area bounded on the east by the Dniester River, west of Tisa in the south of the Dinaric Mountains and north of the Vistula. This was a heavily disputed area over time,

Even their story is not unitarian,such as their people: in the are of former Dacia proper, they would be absorbed and latinized thus leaving a lasting ethno-linguistic footprint. In the East, between the Dniester and Volga Rivers the slavs were the majority, forming the foundation of Russia, Belarus and Ukraine today, states strongly related to their Slavic heritage.

Keywords:South –Eastern Europe,byzantine,romanised,Christian,Orthodox

Europa de Est – Sud – Est a fost, încă din perioada bizantină o zonă a conflictelor, a influențelor și a contrastelor culturale. O zonă enormă limitată la Est de râul Nistru, la vest de Tisa, în sud de munții Dinarici iar la nord de Vistula. Aceasta a fost o zonă intens disputată de-a lungul timpului. La început populată de triburi dacice, sarmatice și celtice, această regiune a fost limes-ul, limita de Est a Imperiului Romei, care a colonizat, exploatat și militarizat regiunea Serbiei, României și Albaniei de astăzi.

Marile migrații au venit în mare măsură în direcția acestui flanc roman, care a fost sacrificat în încercarea de a stăvili hotarele răsăritului. Goții, gepizii, costobocii, hunii au fost cei ce au cucerit aceste pământuri fertile. Însă societatea lor primitivă a fost rapid asimilată vorbitorilor de limbă latină.

O altă poveste este cea a slavilor. O populație eterogenă, foarte numeroasă, bine organizată politic și militar care s-a așezat în regiunea Europei de Sud – Est, dar și la Est de Nistru.

Povestea acestora nu este una unitară întocmai ca și popoarele lor: în zona romanizată a fostei Dacii, ei vor fi absorbiți și latinizați, lăsând însă o amprentă etno-lingvistică vizibilă. În Est, între Nistru și Volga, ei au fost majoritari, formând bazele Rusiei, Belarusului și Ucrainei de azi, state puternic legate de moștenirea lor slavonă.

La sud de Dunăre, însă, slavii deși minoritari s-au impus lingvistic, dând naștere sârbilor, slovenilor, muntenegrenilor și macedonenilor. Un caz aparte este cel al bulgarilor o populație turanică de la Est de Urali care, sub influența slavilor sudici s-a sedentarizat și slavizat dând naștere Țaratului Bulgar.

Existența slavilor a fost puternic influențată de cel mai puternic vecin din zonă, Imperiul Roman de Răsărit, a cărui cultură elenistică și a cărui religie creștină nu a fost preluată de întreaga regiune Sud-Est Europeană.

Un mare rol în definirea culturală și socială a popoarelor sud-est europene a avut-o creștinismul estic, bizantin care a constituit liantul și piatra de temelie a etnogenezei multor

națiuni. Deși despărțiți, separați din punct de vedere etno-lingvistic și cultural, locuitorii acestei regiuni au învățat să coabiteze și să conlucreze sub stindardul iubirii creștine, astfel reușind să se unească în mici formațiuni statale de sorginte slavonă (eruzale, voievodate) sau latină, județe. Legea feudală strictă, laică, a vestului a căpătat o formă mai blândă în est, unde Biserica a deținut un rol important în menținerea ordinii sociale și a stabilității lingvistice.

Călugări sau ierarhi școliți în Constantinopol, precum Chiril și Metodiu au creat alfabetul chirilic, folosit în întreaga regiune timp de mai bine de 900 de ani. Într-o epocă a barbariei, a orgoliilor mărunte, când micii boieri își argau puteri de viață și de moarte, înalții clerici dețineau controlul prin puterea informației. Odată cu prăbușirea Romei un număr imens de tehnologii romane se pierduseră, dar prin intermediul erudiților preoți ele au fost recuperate, în mare măsură.

Ca să înțelegem cultura locală trebuie să facem referire la cultura bizantină, care invitabil și-a lăsat amprenta asupra popoarelor sud-est europene.

Contrat credinței nefundamentate că Imperiul Bizantin ar fi fost un imperiu decadent precum fratele său din Vest, acesta îmbrățișase încă de la început Credința cea Adevărată, o alegere care îi va marca existența și evoluția de-a lungul secolelor. Această decizie va asigura un climat de toleranță și echilibru socio-cultural, transmise și mai departe în sfera sa de influență.

De aceea secolele 8-9, au fost momentele când s-a format patternul socio-cultural hotărâtor al întregii regiuni, o regiune a mulajului cultural.

Odată cu perioada de apogeu a Imperiului Bizantin au venit însă și noi provocări pentru regiunea amintită. Din stepele Asiei un nou val de invadatori a pornit să cunoască regiunea. Pegenegii, cumanii, populații de origine turanică și-au făcut apariția pe scena politico-militară. Aceste popoare, deși puternice din punct de vedere militar, au fost incapabile să domine cultural sau social societățile sedentare ale Europei de Sud-Est, fiind asimilate curând în substratul demografic. Singurele rămășițe au fost anumite toponime sau denumiri în vocabulurul superficial al limbilor. În regiunea „olahilor" adică a urmașilor Romei, s-a format poporul „valahilor", un termen folosit să descrie pe românii secolelor X – XV. Aceștia, fiind creștini răsăriteni, urmași ai bizantinilor. Cultura de sorginte latină a dominat și a supraviețuit tuturor invaziilor. Popoarele migratoare s-au lovit întotdeauna de perseverența și puterea de a rezista a localnicilor, această regiune devenind iarăși și iarăși o zonă gri, o zonă de protecție pentru Imperiul Bizantin.

O nouă amenințare, pornită tot din est aceea a maghiarilor, va zgudui Europa Sud-Estică. De această dată acest popor a devenit creștin și a copiat repede obiceiurile și tradițiile războinice ale Europei de Vest. S-au stabilit în Panonia și au pornit o imensă campanie de subjugare a cnezatelor intracarpatice, populate de români. Alături de ei sau aduși de aceștia, au sosit populații alogene precum secuii și sașii, care au colonizat în mod susținut regiunea.

Secolul al-XI-lea a adus o mare schimbare în Europa, fapt resimțit din plin și de spațiul vizat de noi. Marea Schismă a fost momentul când Biserica a fost fragmentată și odată cu ea și Europa.

Era cruciadelor a deschis calea Europei de Vest către Asia Centrală, către Drumul rătăcit către noi evoluții politice. În tot acest timp, marele pierzător a fost Imperiul Bizantin, fiind separat de marile surse de bogăție din Est de către Regatele Cruciaților și de invaziile musulmanilor.

Cruciada Latină chiar a invadat şi cucerit în secolul al-XIII-lea Constantinopolul punând bazele regatului Latin al Constantinopolului. Deşi de scurtă durată, această ocupaţie militară a evidenţiat strălucirea Bizanţului şi lipsa de unitate a lumii creştine.

Aceste realităţi vor fi speculate în mod constant de către popoarele musulmane ale Asiei, foarte numeroase în căutarea unei noi patrii şi dornici de expansiune.

Odată cu prăbuşirea regatelor cruciate, noua ţintă a Jihadului va fi Bizanţul. Atacat pe rând de Seleucizi, de Mameluci şi apoi de Otomani, încet încet, bătrânul imperiu va ceda, pas cu pas, teren în calea hoardelor asiatice. Un astfel de pământ pierdut va fi Rumelia, Serbia, Albania, Morea (Peloponez), insulele Corfu şi Rados, Ciprul. Europa Sud-Estică va fi astfel pusă faţă în faţă cu un adversar deductabil, un nou imperiu, aflat în plină ascensiune, cel Otoman.

Turcii otomani, proveniţi din stepele Asiei au fost iniţial un popor nomad, crescători de animale dar şi buni călăreţi, specializaţi în razboiul călare. Pentru aceasta au fost de multe ori recrutaţi ca mercenari în armatele bizantine. Odată cu islamul aceştia au îmbrăţişat şi tehnologiile de asediu ale europenilor, stilul brutal al mongolilor şi flexibilitatea politică a bizantinilor. Astfel o nouă super-putere locală a luat naştere, care pe parcursul a trei secole, a erodat temelia marelui său vecin.

Sărăcia, liderii neinspiraţi şi dezbinarea creştinătăţii au făcut din Bizanţ un veritabil punct de atracţie pentru toate atacurile. Odată mândrul imperiu a fost redus la un număr mic de provincii şi de regate – succesor precum Trebizonda, Grecia, Albania, Croaţia, Serbia. Această fragmentare a permis otomanilor să se extindă rapid în Europa de Sud şi de Sud-Est, învingând, unul după altul principatele slavone sau greceşti.

Pas cu pas, oştile răsăritului au fost decimate, totul culminând cu bătălia de la Adrianopole. Pentru ultima oară Europa de Vest a încercat să îşi ajute vărul răsăritean trimiţând cruciaţii în sprijinul Bizanţului. La această cruciadă au participat principii români, bulgari, bizantini şi greci, însă izbânda nu a fost a lor.

Salvarea temporară a venit tot din direcţia Asiei prin hoardele lui Timur Lenk, care au învins pe otomanii lui Baiazid întâiul, cucerind o mare parte a imperiului. Aceasta a oferit răgazul bizantinilor să îşi refacă citadela şi apărarea.

Însă în curând un nou sultan, Mehmed al doilea, ambiţios şi puternic, a refăcut imperiul otoman fărâmiţat sub stindardul luptelor împotriva creştinilor. În scurt timp Constantinopolul s-a văzut din nou înconjurat, asediat.

În sprijinul bizantinilor au pornit trupe din Balcani, din Ţările Române şi din Europa Răsăriteană. Aceştia au răspuns la chemarea Patriarhului Constantinopolului care a făcut apel la unitatea credinţei ortodoxe. Răspunsul prompt al principilor demonstrează legătura culturală şi religioasă neîntreruptă cu bizantinii. În numele multor legături de rudenie, marile familii boiereşti din Valahia, Moldova, Rutenia, Serbia, Muntenegru, Bulgaria, Bosnia au trimis ajutor în oaste şi bani înspre Constantinopol. Conform cronicarilor bizantini ai vremii, aproape toate familiile nobiliare din Europa Balcanică au legături de rudenie, de vasalitate sau jurăminte de credinţă cu membrii Curţii Bizantine.

Se poate spune că asediul Constantinopolului a fost o înfruntare a culturilor, a ideilor, a credinţelor a două lumi aflate în conflict. Odată cu destinul marelui oraş s-a jucat şi existenţa şi independenţa Europei de Sud Est.

Cifre ale vremii vorbesc de existenţa a aproape 2000 de arcaşi slavi pe metereze, ceea ce ar confirma sprijinul oferit. Între trupele recrutate de bizantini sau numărând s-ar putea chiar şi mercenari secui recrutaţi din Transilvania.

Însă otomanii au folosit noi tehnici de luptă genoveze, turnuri de asediu cu ajutorul cărora au distrus zidurile de apărare. Sfârșitul orașului era aproape. Sute de mii de ieniceri au luat cu asalt cel mai frumos oraș al Europei distrugând odată cu el și un mileniu de istorie.

Pentru Europa Sud Estică începea o nouă eră întunecată, sub dominația unei puteri străine. Însă cultura, tradițiile și credința bizantină au supraviețuit și au păstrat intactă identitatea popoarelor.

Între Bizanț și Europa de Sud-Est a fost și continuă să existe o legătura indisolubilă evocată chiar și în slujbele bisericești, o unitate a credinței de netăgăduit.

Bibliografie:

1.Ahrweiler, Hélène; Laiou, Angeliki E. (1998). "Preface".*Studies on the Internal Diaspora of the Byzantine Empire*. Washington, DC: Dumbarton Oaks

2.Antonucci, Michael (1993). "War by Other Means: The Legacy of Byzantium"

3.Baynes, Norman Hepburn (1912). "The Restoration of the Cross at Jerusalem". *The English Historical Review* **27** (106): 287–299

4.Baynes, Norman Hepburn; Moss, Henry St. Lawrence Beaufort, eds. (1948). *Byzantium: An Introduction to East Roman Civilization*. Oxford: Clarendon Press

THE MAN IN THE WORLD OF WOMEN. MYTHOLOGICAL INSERTIONS, PSYCHO-SOCIOLOGICAL CONSIDERATIONS AND THE PERMUTATION OF VALUES IN ION CREANGĂ'S TALES

Liliana Floria (Danciu)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: This study follows the evolution of intimate relationship between a man and a woman as part of the family, in different ways: husband and wife, son and mother, daughter in law and mother in law, mother in law and son in law, as they are captured in Ion Creanga`s tales. I made general consideration regarding "The little bag with two pennies" (Punguța cu doi bani), "The White Moor`s Tale" (Povestea lui Harap-Alb), "The stupid Ionica's Tale" (Povestea lui Ionica cel Prost), but mostly I commented "Suffered Stan's Tale" (Povestea lui Stan Pățitul), "The Pig's Tale" (Povestea Porcului) and "The Mother in law and her three daughters in law" (Soacra cu trei nurori). I started from the devaluation of the feminine in the Romanian folk mythology to highlight the modern attitude of the writer in the 19th century, regarding the complex of feminine psychology.

Keywords: tale, Creangă, femininity, myth, matriarchy

Eva - accident genetic în mitologia populară românească

Psihanaliza secolului XX a demonstrat că imaginarul masculin colectiv a fost bântuir dintotdeauna de o teamă[1] ancestrală faţă de femeie, pe care, din acest motiv, a încercat în mod repetat să-l devalorizeze, fie într-o manieră condescendentă, fie violentă. Teama se naşte din necunoaştere, având legătură cu sexualitatea ascunsă a femeii, cu atât mai mult cu cât naşterea şi moartea erau evenimente esenţiale legate de aceasta. În raport cu bărbatul, puternic, solar, independent, activ, raţional şi superior, femeia este „sexul slab", lunară, dependentă, elementul pasiv, iraţională şi inferioară. În mod curios, mitologia românească oferă atât exemple ale polarizării dualiste ale celor două principii, feminin şi masculin, dar şi ale antagonismului, expresie a noului model religios, monoteismul ebraic, profund anti-feminist şi creştinismul, o religie a sacrificiului, a exilării plăcerilor sexualităţii şi a femeii implicit. Femeia este considerată sursă a răului ontologic, astfel încât ea trebuie supusă voinţei atotputernice a bărbatului prin orice mijloace.

Într-un articol apărut recent[2], evidențiam modalitatea comică și ironică prin intermediul căreia imaginarul masculin mitic „explica" într-o varietate surprinzătoare de legende populare existența unei tipologii feminine diverse, care se polarizează în jurul celor două criterii moral ontologice, binele și răul, Fratele/ Dumnezeu și Nefratele/ dracul. În versiunile ei negative, femeia drăcoasă și vicleană, cea leneșă și cea bârfitoare, nu sunt create din coasta lui Adam, ci din coada unui drac, a unei pisici, a unei cățele sau a unei purcele, căpătând tot felul de atribute

[1] Vezi Jean Cournut, *De ce se tem bărbaţii de femei?*, traducere din limba franceză de Daniela A. Luca, Editura Trei, Bucureşti, 2003, p. 20-28.
[2] Liliana Danciu, *Images de la féminité dans la mythologie populaire roumanie*, în „TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore", volume 8, issue 1, Africa de Sud, Pretoria, 2015, ISSN 1996-7330 (http://reference.sabinet.co.za/sa_epublication/trictrac)

specifice acestor creaturi originare: dracul și pisica - viclenia și caracterul mincinos; cățeaua – bârfitoare, certăreață, o cață ce-și pierde vremea toată ziua pe uliță; purceaua – lenea cu toată gama de neplăceri aferente, precum mizeria extremă, urâțenia și boala. Singura versiune pozitivă este femeia harnică, gospodină, care îngrijește copiii și își respectă bărbatul, aceasta fiind creată din coasta lui Adam, clonă adeneică a bărbatului ei. În raport cu masculinul creator, nu pot exista decât femei rele – cele care nu se supun bărbatului, nu-l ascultă și nu-l îngrijesc și femei bune – cele care se supun, sunt obediente, îngrijesc gospodăria, bărbatul și copiii. Pe scurt, Dumnezeu, în ipostaza unui gospodar neatent, în momentul creării Evei, uită coasta adamică în ograda paradisului și dracul – alteori pisica, dealtfel tot un instrument al voinței diabolice – o fură. Are loc o goană nebună, de un umor cum numai la Creangă vom găsi mai târziu, finalizată cu văduvirea pisicii, a dracului, respectiv a câinelui de prețioasa coadă devenită, în absența coastei adamice, obiect fundamental al creării Evei. ADN-ul pisicii, al diavolului, al câinelui, al purcelei a dus la apariția mai multor tipuri de femeie, în funcție de calitățile specifice speciei. Oricum sugestia deloc măgulitoare pentru femeie este transparentă în aceste legende mitologice românești: în timp ce Adam-bărbatul este creația directă a divinității, făcut „după chipul și asemănarea Sa", în crearea Evei au avut loc accidente genetice care au diversificat negativ „opera" finală. Aceste accidente adeneice sugerează că nu toate femeile aparțin speciei umane, ci doar acelea ascultătoare și cuminți, iar celelalte sunt adevărate drăcoaice – vezi cea cu trei coaste de drac din *Povestea lui Stan Pățitu* sau fata Împăratului Roș din *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă, vrăjitoarele și babele inițiate – pisici viclene și mincinoase – poate cele cu două coaste și chiar cu una – cățele lătrătoare, gălăgioase și agresive – gen fata babei din *Fata babei și fata moșneagului* – purcele leneșe, nespălate și nesimțitoare, soții groaznice și mame denaturate.

Socio-psihologia femininului și a masculinului

Iată o adevărată menajerie care sugerează defecte pare-se specifice femininului și nu umanului în general! Deși o disprețuiește și o persiflează, prin aceste narațiuni ancestrale masculinul reușește să așeze în centrul preocupărilor sale femeia, a cărei diversitate psihologică, mentală și comportamentală îl sperie, iar poveștile lui Creangă nu sunt decât prelungiri ale ilustrării acestei temeri ancenstrale a bărbatului față de mereu imprevizibila și greu de stăpânit femeie, care i s-a dat „fără instrucțiuni de folosință" și pe care se străduiește de la începutul lumii să o supună arătând cât e de bărbat. Creangă este un povestitor „șiret patriarhal"[3], cu o artă bine stăpânită a dramatizării marațiunii, căci atenția lui nu este îndreptată asupra acțiunii în sine, ci asupra felului de a acționa și de a interacționa al personajelor, asupra comportamentului lor civic, familial și uman, toate acestea evidențiate prin limbaj. În centrul operei sale se află omul și ceea ce este uman, de unde o sensibilitate a trăirii, chiar și în cele mai comice sau ironice pasaje, căci autorul nu râde de personajele sale, ci râde cu ele, poziționându-se alături de acestea în acest mare spectacol al vieții, în care fiecare, prost sau deștept, hâtru sau ticălos, femeie sau bărbat, are de jucat un „rol" pentru a înțelege marele spectacol al vieții.

Caragiale a avut talentul genial de a urca viața reală pe scena artistică, în timp ce Creangă a coborât marile dramatizări ale scenei vieții printre oamenii simpli, cărora nimic din ceea ce e omenesc nu le e străin. De aceea opera lui este gustată încă după atâta timp, căci scriitorul humulești a știut să rămână fidel unei trăsături ancestrale a artei povestirii, iar „narațiunea sa nu s-a îndepărtat niciodată de funcțiunea ei primitivă, aceea de a desfăta un cerc

[3] George Călinescu, *Ion Creangă (viața și opera,* București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 257

de oameni prezenți cu care te leagă o comunitate de tradiții”[4]. El e un „povestaș” – acest termen inspirat din traducerea operei cu același titlu de Mario Vargas Llosa, un scriitor sud-american postmodernist, care promovează funcția magico-ritualică a povestirii. Deși cel ce povestește pare un țăran hâtru și sfătos, Creangă e un scriitor cult care stăpânește arta povestirii și a dramatizării perfecte, „un «filolog» al culturii noastre folclorice”[5], care folosește intactă dulcea putere a sevei limbajului, prin ceea ce George Munteanu numea inspirat „demiurgia cuvântului”[6]. El distrage atenția cititorului naiv și neatent, disimulează continuu ascunzându-și adevăratele intenții și dă lovitura de teatru în mod neașteptat. În același studiu citat de noi aici, Tudor Vianu îl compară cu Flaubert, scriitorul francez cunoscut pentru obsesia căutării perfecțiunii stilului scriiturii, la nivel fonetic, lingvistic și semantic. În aceeași notă critică, Alexandru Piru declară fără echivoc: „Creangă nu e un folclorist, ci un prozator, un autor cult nu atât de povești, cât de nuvele”[7], bazându-se pe absența fantasticului sau, mai degrabă, am spune noi, prin disimularea acestuia în cotidian. Acolo unde Garabet Ibrăileanu vede prezența realismului poveștilor, Al. Piru constată existența talentului unui „moralist clasic”, dar ambii critici literari converg spre opinia genialității „zicerii” unice în peisajul literaturii române.

Creangă nu repovestește pur și simplu poveștile auzite, ci le adaptează, le prelucrează, detașându-se de mesajul inițial, căci în calitate de scriitor cult el are datoria de a transmite propriul mesaj. Și, mai mult, considerăm noi, Creangă alegorizează permanent propria poveste și experiență de viață, apelând la personajele și întâmplările pe care acestea le trăiesc. El este un mare povestitor căci stăpânește în registrul cult mijloacele pe care un narator oral le are prin elementele paraverbale ale comunicării, dar este un scriitor căci depășește simpla stereotipie a celui ce transmite prin viu grai. Cum bine observa George Călinescu, Ion Creangă este un țăran humulestean doar prin atracția și nostalgia culturii rurale, dar la Iași, printre membrii Junimii, el este un scriitor, inedit în felul său neaoș, dar un scriitor. Bun observator al vieții pe care o cunoaște sub toate aspectele, din interior, în plină epocă romantică, Creangă încearcă, cu mult umor și ironie, să demitizeze în opera sa relația bărbat-femeie. Această relație e evocată la toate nivelurile ei sociale și intime: de la relația minunată și echilibrată mamă-fiu din *Amintiri* la cea toxică din *Soacra cu trei nurori*, de la relația soț-soție fragilă, umbrită de teama de femeie din *Povestea lui Stan Pățitul* sau de infatuarea nejustificată a bărbatului întemeiată pe o încredere nelimitată în femeie din *Povestea lui Ionică cel prost*. Relația dintre sexe și în general cea interumană este construită de cele mai multe ori pe o antiteză evidentă dintre cel isteț și cel prost, o antiteză care nu duce neapărat la o confruntare, ci doar la hiperbolizarea exagerată a ambelor caracteristici, de unde sentimentul absurdului existențial din *Poveste*, a neverosimilului din *Dănilă Prepeleac* și în general a comicului de farsă burlescă din *Povestea lui Ionică cel prost*.

Universul uman al povestitorului de geniu e populat de bărbați al căror profil psihologic e conturat din perspectiva abilităților/ non-abilităților de a relaționa cu o femeie. În general, eroii masculini sunt stângaci, speriați și timizi, cu excepția unui Ionică sau a lui moș Nechifor Coțcariul, un Don Juan aparte al spațiului moldav, cu o experiență erotică întemeiată pe cunoașterea psihologiei feminine. Stan e „flăcău stătut”, un neofit în tainele femininului deși aflat la vârsta maturității depline, atât din teama de a nu fi nefericit, cât mai ales dintr-o

[4] Tudor Vianu, *Ion Creangă* în *Ion Creangă interpretat de:...,* Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Constantin Ciopraga, București, Editura Eminescu, 1977, p. 113.
[5] George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 352.
[6] Idem, *op. cit*, p. 401.
[7] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, București, Editura Univers, 1981, p. 139.

stângăcie extremă în a relaționa cu femeia. Dacă teama lui Stan de femeie are legătură intimă cu absența mamei și a tatălui, fiind un biet orfan, care a muncit din greu pentru a prospera, băieții soacrei cu trei nurori sunt „slabi de minte" tocmai din pricina mamei, care nu-i lasă să se maturizeze și nu rupe cordonul ombilical la timp, menținând între mamă și fii o relație dependentă și nefirească. Dănilă e „leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi"[8], dar aceste deficiențe nu pot fi compensate de prezența unei soții „muncitoare și bună la inimă", ci doar de reconsiderarea cu înțelepciune a lumii în care trăiește. Dacă în lumea profană, care impune modelul istețimii și a spiritului negustoresc, Dănilă e un ratat, care pierde boii pentru o pungă goală, în dimensiunea sacră, Dănilă e un inițiat căruia dracii i se supun, conform preceptului hristic „Ferice de cei săraci cu duhul că a lor va fi împărăția cerurilor" (Matei 5, 3).

Moșnegii anonimi din *Fata babei și fata moșneagului* și din *Punguța cu doi bani* par a fi complet lipsiți de personalitate, supuși în totalitate babei lor și cam slabi de minte, „un gură cască" (*Fata babei și fata moșneagului*) care „se uita în coarnele ei", fiecare babă fiind cotoroanță afurisită, zgârcită și tiranică. Povestea *Fata babei și fata moșneagului* evidențiază în stil românesc, dar totodată general valabil în timp și spațiu, nefericirile unei orfane de mamă, nu în maniera pur fantastică a *Albei ca Zăpada* a fraților Grimm, ci în dimensiunea realistă realistă a spațiului rural românesc, unde elementele fantastice creează mai degrabă o atmosferă, decât să construiască un decor. Relația mamă-fiică e încărcată de o subiectivitate nocivă, care împiedică fata să-și vadă defectele pentru a le corecta, considerând că acela e modelul demn de urmat. Din această opacitate cu privire la percepția corectă a propriei personalități, fata babei va eșua inițierea în viață și va sfârși prin a fi înghițită de balaurii pe care defectele ei i-au creat și mama i-a întreținut. Fata moșneagului e vitregită de dragostea mamei, o Cenușăreasă moldavă din acest punct de vedere, dar are maturitatea de a transforma tragedia personală într-o reușită existențială: alungată în lume, femeie singură și fără protecție, prin calitățile interioare, fata reușește în viață și se întoarce la tatăl ei bogată și independentă.

În *Povestea lui Ionică cel prost*, Creangă tratează cu un umor nebun prostia dusă la extrem a unui bărbat, care, din cauza fuduliei și a unei încrederi prea mari în nevastă, permite nașterea unui triunghi erotic rușinos, care-l va exila pentru totdeauna din satul său. Sursele umorului se află în eterna discrepanță dintre esență și aparență, căci Ionică nu este atât de prost cum cred toți, Vasile, soțul încornorat, nu e atât de deștept cum se consideră, iar Catrina nu e inocentă și neștiutoare cum crede soțul. Regizor și actor deopotrivă, Ionică pune în scenă o farsă cu spectatori, în care soțul, ridicol și stupid, și soția, obscenă și imorală, vor juca roluri care-i vor eticheta pentru totdeauna în comunitatea tradiționalistă a satului lor. Proba testării fidelității soției amintește de povestioara tristă a lui Anselmo, a Camillei și a lui Lotario din *Don Quijote* al lui Cervantes, în care soțul se străduiește atât de mult să încerce onoarea soției, încât în cele din urmă reușește să distrugă atât relația conjugală, cât și relația cu prietenul său. Creangă evită tragicul extrem, căci intenția lui este curativă, nu punitivă, iar personajele sale trăiesc și sunt vii, deci trebuie să-și continue viața asemeni oamenilor reali, nefiind simboluri. Soțul fudul și ușor de manipulat în orgoliul său masculin încalcă un tabu ce izvorăște din negura mitică – goliciunea zeiței/ reginei/ soției e sacră și deci interzisă privirilor unui străin. Luca Pitu[9] surprinde prezența complexului kandaulic în *Povestea lui Ionică cel prost* și în *Povestea lui Stan Pățitul*, în timp ce Ion Pecie semnalează deosebirile dintre mit și poveștile lui Creangă,

[8] Ion Creangă, *Dănilă Prepeleac* în *Poveşti, povestiri, amintiri*, Bucureşti, Editura Unicart, 2008, p. 32
[9] Vezi Luca Pitu, *Naveta esențială*, Iași, Editura Polirom, 1998.

căci „în literatura erei noastre soțul încornorat e mai aproape de filosofia lui Zaharia Trahanache decât de mentalitatea lumii eroice”[10].

Războiul femeilor în lumea bărbaților

În *Soacra cu trei nurori* și în *Povestea lui Stan Pățitul*, de exemplu, bărbații sunt simpli pioni fără personalitate, fără inițiativă, pasivi și temători, așteptând ca mama, respectiv drăcușorul Chirică să facă alegerile în locul lor. Prima poveste amintită pare o parodie perfectă la adresa eroismului și a curajului masculin, căci, spre deosebire de basmele eroice cu împăratul care avea trei feciori, aduce în prim plan mama cu trei fii, unul mai docil decât celălalt. Inițierea eroică lipsește cu desăvârșire, iar cea erotică e ratată prin imixtiunea „babei absolute”, a mamei atotputernice, femininul autoritar și manipulator, „tipul malign al soacrei”[11]. Dacă universul feminin din opera lui Tolstoi – scriitor rus al aceluiaș secol al XIX-lea – este format din „femei pur și simplu și post-femei, adică femei asexuate, care ies în afara oricărui interes amoros și sunt neproductive în planul intrigii”[12], în opera humulești eanului, femeia tânără câștigă întotdeauna „războiul” cu cea bătrână, care însă constituie condimentul fără de care intriga ar deveni neproductivă. Asemeni celorlalte povești și basme ale lui Creangă, personajul negativ joacă un rol major în inițierea neofitului, chiar și atunci când este vorba de babe care încearcă să uzurpeze locul tinerelor femei. „Post-femeile” tolstoiene – cum remarca Florica Bodiștean – sunt figuri șterse, pur decorative în țesătura intrigii vieții, în timp ce babele humulești eanului sunt aprige, viclene, active și vor să ocupe la nesfârșit prim-planul scenei familiale. Urmând tiparul propriei nefericiri, soacra nu-și lasă feciorii să se însoară, ci îi însoară și alege nu soții pentru fiii ei, ci nurori pentru ea, ca și cum nu ei ar face „marea trecere” spre universul adulților, ci ea și-ar asigura viitorul. Indiferentă la fericirea lor, bătrâna egoistă caută soții printre fetele bătrâne și urâte, care odată alese vor avea cu siguranță un comportament umil și recunoscător. Deși ar putea, feciorii nici nu se gândesc să protesteze, iar nurorile urmează umil modelul masculin, mai ales că sunt în casa soacrei, nu a soțului. Amprentat de benefica cifră impară - sau mai degrabă printr-o ironie voluntară a autorului cu privire la aspectul benefic al cifrei trei din credințele mitice - din pricina lipsei de personalitate, cel de-al treilea este ales de o fată dezgheț ată, isteață foc, tânără și frumoasă, care-l convinge s-o ia de nevastă.

Acesta e începutul sfârșitului pentru soacra-mamă a băieților și debutul vieții conjugale independente a celor trei cupluri, iar în termenii moderni ai psihologiei familiei, Creangă surprinde un fenomen social care se va petrece în viitor, începând cu modernul secol XX, „soacrele cu nurori sunt pe cale de dispariție”[13]. Parafrazat de Aurora Liiceanu, psihologul Aldo Nouri se întreabă de ce soacra, care a fost la rândul ei noră și a suferit poate aceleași umilințe, e gata să producă suferințe unei alte femei, perpetuând astfel un comportament inadecvat al unei femei față de o alta, într-o competiție absurdă și îl găsește vinovat pe bărbatul, care, lipsit de personalitate, nu ia poziție între soacră și noră. Raționamentul este dus mai departe spre o concluzie ce pare firească, deși periculoasă, în contextul secolului XXI, o adevărată mutație a mentalităților din psihologia familiei, pe care Ion Creangă o intuiește încă de la mijlocul secolului al XIX-lea: „Dacă soacrele cu nurori vor dispărea, acest lucru se va întâmpla pentru că

[10] Ion Pecie, *Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Creangă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2011, p. 61.
[11] *Ibidem*
[12] Florica Bodiștean, *Eroica și Erotica : eseu despre imaginile feminității în eposul eroic*, București, Editura ProUniversitaria, 2013, p. 167-168.
[13] Aurora Liiceanu, *Soacre și nurori. La cine este cheia?*, București, Polirom, 2014, p. 160.

a dispărut patriarhatul, pentru că are loc o mutație. Ne găsim într-o societate fără tați. Ca atare, vor dispărea și mamele taților, adică soacrele, adică mamele taților unor copii[14].

Cei trei băieți ai babei sunt atinși de sindromul băiatului mămicii, manifestat printr-o imaturitate emoțională evidentă întreținută prin complicitate de către mamă. În cazul poveștii lui Creangă, lipsa tatălui accentuează o atmosferă efeminată, în care băieții sunt împiedicați să devină bărbați, iar mama sabotează în mod intenționat, nu inconștient, maturizarea lor. În studiul ei, Aurora Liiceanu propune patru ipostaze ale soacrei, tot atâtea stereotipuri ale feminității materne dintotdeauna: mama evreică, cea italiancă, cea indiană și cea uzbecă. Soacra lui Creangă pare o combinație originală a câtorva dintre ele: autoritară, despotică și nemiloasă asemeni unei Hakima văduve din tradiția uzbekă, de două ori mai puternică prin preluarea puterii soțului decedat; manipulatoare și posesivă asemeni unei mame evreice; insiduoasă și rivalizantă, care-și extinde autoritatea dincolo de limitele permise, infantilizând în mod nepermis băiatul; cu tendințe criminale în dorința ei de a-și „desexualiza nurorile”[15] prin epuizarea lor fizică în munci interminabile și inutile și psihică prin privarea de somn.

Revenind la povestea lui Creangă, este surprins un univers familial dezechilibrat prin absența unei prezențe masculine mature, de unde un război cumplit între femeia bătrână, al cărei sfârșit se apropie, deși ea îl neagă cu vehemență, și femeia tânără, al cărei început este amânat de hegemonia soacrei. Simbolic vorbind, Mama Gaia, arhetip feminin exclusiv teluric, nu renunță la autoritatea și puterea exercitate aupra fiului, pe care l-ar dori transformat în soț, concept mitologic valorizat în străvechile culte matriarhale și, pentru a evita incestul, ar dori această prelungire prin nurori. Un alt arhetip feminin și matern e însă pe cale să apară, cel al Demetrei, amestec de teluric și celest, lumină și întuneric. Un alt tip de feminitate se afirmă! Analizând interpretarea ezoterică dată poveștii, Vasile Lovinescu vede în atitudinea tiranică a bătrânei mame reflexul unei gelozii posesive a Mamei divine, cea care a *generat* (*creația* fiind un act exterior, specific Tatălui) universul doar pentru ea și pe care nu vrea să-l elibereze din strânsoarea îmbrățișării ei sufocante. Nora cea mică este cea care „rupe” această încremenire a creației în substanță, pentru a putea deveni conștientă de propria esență. Aceasta pentru că finalul unei Opere, presupune nașterea, nu fără conflict, a alteia. Cu toate acestea, în termeni mai actuali, femeia tânără o elimină pe cea bătrână interpusă în mod ostentativ între ea și bărbatul ei. În timp ce femeia bătrână își pierde fiii și odată cu ei și viața, cea tânără își reclamă poziția în cadrul familiei. Apelând la limbajul lui Creangă, nu găina bătrână va mai cânta în ogradă, cea tânără, căci „victoria e a celui care reușește să-și impună propria versiune”[16].

În aceeași ordine de idei, fata împăratului măritată cu porcul din povestea omonimă se situează între două feminități puternice, mama-împărătească (solară) și mama-soacră (lunară), vrăjitoarea. Amândouă doresc controlul asupra cuplului tânăr: mama pentru a-și infantiliza fiica – dacă e să apelăm la un limbaj psihanalitic modern – iar mama-soacră pentru a-și recupera fiul pierdut, prin căsătoria cu una dintre fiicele sale. Conștient – vrăjitoarea, sau inconștient – mama fetei, amândouă ipostaziază *arhetipul maternității posesive*, geloase, care dorește disoluția cuplului tânăr. Mama fetei pare preocupată de imaginea socială a fetei, dar, în realitate, își prelungește influența maternă în intimitatea cuplului, sabotând înțelegerea dintre soți, dinamitând coeziunea alchemică a acestuia. De aceea, după încălcarea interdicției și ruperea legăturii mistice dintre femeie și bărbat, „«Eul» feminin pornește în căutarea «Sine»-lui

[14] Idem, *op. cit.*, p. 161.
[15] *Ibidem*, p. 31.
[16] Florica Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 75.

masculin"[17]. Mama-vrăjitoare a lui Făt-Frumos-porc nu dorește ca fiul ei să părăsească spațiul sacru al lumii subpământene, ci dorește prin acesta o regenerare spirituală și esențială printr-o hierogamie incestuoasă. În procesele alchemice, se vorbește despre identitatea Mamei și Fecioarei în ochii celui Renăscut, „ieșit din ea prin «imaculată concepțiune» (autogenerare, endogeneză spirituală) și, totodată, Soția acestui fiu al său, care devine bărbatul ce o posedă și o fecundează"[18]. În aceeași ordine de idei, „Mama zămislește pe Fiu, Fiul o zămislește pe Mamă (...) iar această zămislire a Mamei reprezintă o *purificare* a ei – este autopurificare și purificare *uno actu* - și tocmai de aceea înseamnă propriu-zis, o transformare în Fecioară (...)"[19].

Nu sunt greu de identificat aici reminiscențele unui cult străvechi matriarhal, care ar asigura refertilizarea chtonianului printr-o hierogamie a teluricului cu celestul, a unei fiice a mamei cu un fiu al soarelui, mai ales că porcul și fata de împărat nu s-au nuntit conform ritualului sacru al unui astfel de eveniment. Scroafa-vrăjitoare[20] aduce pe lume purcelul, pentru ca acesta să rămână astfel în ochii oamenilor și să dezvolte în el potența solară de care are nevoie în scopul uniunii cu una dintre cele unsprezece fiicele ale sale. Câtă vreme bărbatul-porc are un statut magic ambiguu, el are potență egală de a se manifesta fie în calitatea sa masculină solară, fie în dimensiunea tenebroasă, instinctuală, htoniană simbolizată de porc. Găsit de moșneag și crescut de cuplul de bătrâni, dimensiunea solară, spirituală masculină crește în potență, astfel încât, la capătul unui interval de timp anume, aceasta ar fi câștigat definitiv. Hierogamia cu fiica împăratului, simbol feminin corespunzător masculinului solar, ar fi reprezentat în plan alchemic uniunea Regelui cu Regina. Când pune pe foc pielea purcelului, fata distruge nu doar avatarul de împrumut, dar anulează consecințele pozitive acumulate până în momentul respectiv. După ce a nesocotit sfatul soțului, grăbind în mod fatal desprinderea de aparența substanței care ascundea esența, rolul soției este acela de a parcurge drumul dificil al unei inițieri primejdioase, care să-l salveze pe Făt-Frumos din prizonieratul vrăjitoarei și să anuleze dualitatea prin refacerea unității pierdute. Asemeni fiului de crai din Povestea lui Harap-Alb, fata de împărat nu excelează prin calități morale și fizice deosebite, dimpotrivă, e naivă, curioasă, ușor de manipulat. Are însă un suflet mare, însușire care pune în umbră absența celorlalte – își iubește soțul foarte mult, regretă sincer nesăbuința sa și dovedește un spirit de sacrificiu impresionant.

Spre deosebire de *Soacra cu trei nurori*, unde femininul matern tiranic este eliminat prin inteligență și violență, în *Povestea porcului*, fata de împărat elimină influența toxică a soacrei doar prin iubire și sacrificiu de sine. Deși luptă amândouă împotriva soacrei, mezina și fata de împărat sunt imagini diferite ale femininului erotic și eroic totodată. Prin exercitarea nepermisă a influenței lor, babele – femininul epuizat de feminitate – aspiră de fapt la o regenerare a energiilor vitale și feminine, prin prelungirea iluzorie a demetricului în erotic, un incest virtual, care se regăsește și în zilele noastre – după cum surprinde Aurora Liiceanu în cazurile prezentate în cartea citată de noi. În mod inconștient sau subconștient, orice Mamă aspiră să redevină Fecioară, pentru a reaprinde flacăra vieții care se stinge. E rolul femeii tinere de a păzi

[17] Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, ediție îngrijită de Florin Mihăescu și Roxana Cristian, ediția a doua, București, Editura Rosmarin, 1996, p. 232.
[18] Julius Evola, *Tradiția hermetică. Simbolurile ei, doctrina și „Arta Regală"*, traducere din italiană de Ioan Milea, București, Editura Humanitas, 1991, p. 183.
[19] Idem, *op. cit.*, p. 183-184.
[20] Pe de altă parte, o analiză antropologică a acestei ipostaze feminine ar evidenția clar stereotipul negativ al soacrei malefice, femeia vrăjitoare și mamă cu gânduri incestuoase, acea feminitate eminamente erotică ce se prelungește și în experiența maternității. Soacra, mamă a băiatului, poate fi nu numai o babornță posesivă, care își propune să terorizeze nora, ci și o „scroafă" – termen încărcat de un bagaj semantic peiorativ evident mai ales în limbajul colocvial – o vrăjitoare de temut de o sexualitate insațiabilă.

cu străşnicie căminul sacru, uniunea Regelui cu Regina, fără a permite vreunui intrus să întrerupă conexiunea lui Doi în Unu. Spre deosebire de basmul popular, unde masculinul eroic porneşte în căutarea femeii devenită victimă a unui rapt mişelesc al vreunui zmeu, în universul humuleşteanului, femeile fac şi desfac pare-se intrigile vieţii, se înfruntă pentru fiii şi soţii lor, utilizând mijloace specifice personalităţii şi temperamentului.

Cine se teme de femeie? – *Povestea lui Stan Păţitul*

Cu un umor pe care numai limbajul lui Creangă reuşeşte să-l sugereze, aflăm din *Povestea lui Stan Păţitu*, despre „păţania" unui flăcău tomnatic şi „stătut", speriat de femei şi de însurătoare, care, ajutat de un drăcuşor pe nume Chirică, reuşeşte să strângă o avere impresionantă şi să aleagă o soţie potrivită. Aceasta nu are decât o singură coastă de drac, „amputată" printr-o operaţie miraculoasă, după modelul celor din legendele mitologice româneşti amintite anterior. Acest basm este expresia narativă a unei zicale extrem de savuroase cu privire la vârstele maturizării unui bărbat, în strânsă legătură cu ritualul de trecere, însurătoarea: „până la 20 de ani se însoară cineva singur, de la 20-25 îl însoară alţii; de la 25-30 îl însoară o babă; iar de la 30 de ani înainte numai dracu-i vine de hac"[21]. Aceste ziceri ilustrează prezenţa unui „fabulos gnomic"[22], prin intermediul căruia fantasticul există în opera „realistă" a lui Creangă, iar realismul poate fi identificat oricând în povestirile sale fantastice. Basmul cuprinde două părţi: prima este scurtă şi surprinde o scurtă prezentare a situaţiei personajului masculin al cărui nume apare şi în titlu şi a doua cuprinde „povestea" prieteniei dintre Stan şi Chirică, dintre om şi drac, până la împlinirea celor trei ani de slujire credincioasă, finalizaţi cu „exorcismul" femeii şi achiziţia Tălpii Iadului. În mitanaliza întreprinsă acestui basm, Vasile Lovinescu surprinde conotaţiile numelor personajelor centrale ale naraţiunii, Păţitul şi Chirică, omul şi dracul, şi concluzionează că unul singur este adevăratul erou, asemeni celor două zeităţi întemeietoare ale mitologiei populare româneşti, am completa noi: „Kyrios Hypatos, eroul real, dar ascuns al basmului, bicefal ca Ianus[23]. Există o serie de similitudini în destinul celor doi, sunt orfani şi străini, astfel încât au fost nevoiţi a se descurca singuri în viaţă.

În prima parte, pur descriptivă, aflăm că bărbatul este harnic, perseverent, „slujind cu credinţă, ba la unul, ba la altul", reuşind până la „treizeci şi mai bine de ani" să-şi facă o casă şi o gospodărie frumoasă, astfel încât mulţi săteni l-ar fi vrut drept ginere. Dar Stan amână continuu însurătoarea, căci a fost contaminat de spaimele izvorâte din imaginarul colectiv masculin de factură tradiţionalistă: „femeia-i sac fără fund" şi „să te ferească Dumnezeu de femeia leneşă, mârşavă şi risipitoare "[24]. Teama de femei a lui Stan nu este şi teama lui Creangă, deoarece scriitorul se detaşează declarativ de părerea personajului său despre femei prin afirmaţia „Numai nu-i vorbă, că am văzut eu şi destui bărbaţi mult mai tăcuţi şi mai chitcăiţi decât cea mai biciznică femeie"[25]. Ion Pecie surprinde izomorfismul erotic al seriei cânepă-sac-femeie într-un amplu studiu dedicat operei lui Ion Creangă interpretată prin prisma conotaţiilor erotico-sexuale: „cânepa devine metonimie pentru femeie, sac fără fund, metaforă abisală demnă de un mare scriitor"[26]. Stan se teme aşadar de sexualitatea femeii, pe care o percepe, prin intermediul experienţei altor bărbaţi, drept insaţiabilă, iar statutul lui de flăcău „stătut" nu îl ajută deloc în această situaţie. Stadiile insaţiabilităţii sexuale a femeii sunt

[21] Ion Creangă, *Povestea lui Stan Păţitul* în *op. cit.*, p. 65.
[22] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 126.
[23] Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 165.
[24] Ion Creangă, *Povestea lui Stan Păţitul*, în *op. cit.*, Bucureşti, Editura Unicart, 2008, p. 65.
[25] *Ibidem*
[26] Ion Pecie, *op. cit.*, p. 41-45.

multiple, căci Stan va afla că există femei cu trei coaste de drac, cu două şi, în cel mai fericit caz, cu una singură. De-a lungul timpului, femeia, în calitate de seducătoare nemiloasă, a fost percepută când rece şi calculată în demersul ei, când fierbinte şi, în consecinţă, imposibil de oprit. În ambele cazuri – subliniază Mihaela Ursa – ea este „o arşiţă androfagă, consumându-i implacabil (...) calamitate naturală”[27]. Partea a doua, dinamică şi narativă, debutează cu episodul bulzului de mămăligă cu brânză lăsat de Stan pe o buturugă sub binecuvântare divină şi mâncat de un drac neatent şi flămând, care va fi nevoit apoi să stea o perioadă de trei ani slugă credincioasă în slujba flăcăului. În această perioadă, omul şi dracul vor fi prieteni adevăraţi, o pereche de genul Fratelui şi a Nefratelui, prefixul care exprimă negaţia neavând însă conotaţie negativă. Chirică asigură prosperitatea lui Stan, se teme pentru viitorul acestuia, insistând să-şi ia „ajutor pe potrivă”, mai ales că gospodăria acestuia devenise impresionantă. Asemeni lui Solomon care ridică templul cu ajutorul demonilor, Stan adună grâul de pe câmp cu dracii chemaţi de prietenul său.

Alegerea femeii potrivite cade în seama dracului, el se declară iniţiatul aflat „călare în inima lor” şi cunoaşte totul despre ele, iar Creangă dovedeşte cunoaşterea legendelor apocrife despre crearea Evei din coadă de drac. Cine o poate cunoaşte mai bine decât cel care a contribuit implicit la apariţia ei, femeia fiind aşadar „os din osul dracului”, o androginie diabolizată puternic aparent, căci autorul cult nu face decât să surprindă astfel concepţia misogină, tradiţionalistă, larg răspândită în comunitatea arhaică românească: „Ideea că femeia este intima diavolului reprezintă o fantasmă compensatorie, răspunzând de fapt acumulării de tensiuni (sociale, economice, religioase sau politice) proprii anumitor contexte culturale. (...) Puterea femeii seducătoare de a-l *mişca* pe bărbatul căzut sub vrajă tulbură imaginarul masculin într-o asemenea măsură, încât numai diavolul mai pare capabil să-i facă faţă vrăjitoarei erotice”[28]. Urmând simbolismul valorizat negativ al cifrei trei, personajul lui Creangă este atras puternic de femininul autentic, erotic, de o frumuseţe copleşitoare, redat de femeia cu trei coaste de drac, apoi de cea cu două coaste. Femeia cu trei coaste de drac e iniţiata, eufemistic vorbind soră bună cu fata Împăratului Roș din *Povestea lui Harap-Alb*, din tagma vrăjitoarelor erotice care stăpânesc chiar şi demonii. Nici cea cu două coaste „cât e ea de pâșină”[29] nu reprezintă o soție de dorit pentru un bărbat atât de temător cum e Stan, căci ascunde potențe teribile. Cea care are o singură coastă formează majoritatea, este tot ce se poate găsi mai bun printre femei, căci idealul nu există, ci trebuie creat, cum se va vedea. Femeia cu „trei coaste de drac” este de temut nu numai pentru bărbatul care vrea să o domine în spaţiul conjugal, ci şi pentru demon, căci ea este o iniţiată, vrăjitoarea, care supune chiar şi iadul, sugerează Chirică: „Parcă ţi-ar veni a crede că-i de cele cu crucea-n sân, dar ia, una de aceste a înălbit odată, numai într-o singură noapte, pe moşu-meu în fântână”[30].

Idealul feminin în imaginarul masculin arhaic este „femeia cu crucea-n sân”, adică cea ascultătoare, supusă Tatălui şi bărbatului, care însă nu există în realitate, devenind capodopera unui drac. Iubirea pasiune, atracţia magnetică este redată sugestiv în text prin sintagma „boldul Satanei”, o adaptare autohtonă pentru săgeata lui Cupidon, căci acest tip de erotism puternic şi irezistibil nu poate fi decât rodul acţiunii unor fiinţe supranaturale – zeii pentru antici, respectiv, Zburătorul (Satana) pentru români. Amintind de *Povestea curiosului nesăbuit*, din *Don Quijote*, al lui Cervantes, Chirică îl învaţă pe Stan să o atragă pe soţia lui într-o cursă pentru a-i testa

[27] Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat de ficțiune amoroasă*, București, Cartea Românească, 2012, p. 57.
[28] Idem, *op. cit.*, p. 58.
[29] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 79.
[30] *Ibidem*, p. 78.

fidelitatea, pentru a se lămuri atât cu privire la lipsa de credinţă a femeii cât şi la diabolismul babei. Femeile sunt atrase în cursă de şiretenia diavolului Chirică, refăcând la alt nivel însă scenariul biblic al căderii adamice, căci acum are loc o reabilitare a masculinului şi o reconvertire a femininului diabolizat: femeia tânără cu o coastă de drac este „exorcizată" de dracul însuşi şi devine astfel femeie „cumsecade", iar cea bătrână se întoarce „acasă", în iad, unde se sugerează că i-ar fi locul. Efectul operaţiei lui Chirică nu este însă definitiv: „-Stăpâne, ia, de-acum ai femeie cumsecade; numai s-o cam ţii din frâu şi să-i rătezi unghiile din când în când, ca nu cumva să-ţi pună coarne"[31]. Creangă o cunoştea cu siguranţă povestea supunerii femeii, o adevărată scorpie care trebuie „îmblânzită", surprinsă în comedia lui Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei*, căci ecouri ale acesteia sunt evidente în această operă.

Viziunea despre lume şi viaţă a lui Ion Creangă se desprinde în finalul basmului, în mod indirect, prin ironia la adresa bărbatului, care, ascultând sfaturile celorlalţi bărbaţi „iniţiaţi", temându-se să cunoască femeia prin experienţă directă, acceptă defeminizarea acesteia printr-o operaţie simbolică de amputare a femininului magic, erotic, senzual - demonizat desigur în mentalitatea tradiţionalistă românească. Stan Păţitul va avea alături tot restul vieţii o soţie cuminte şi ascultătoare, mamă ideală pentru copiii săi, fără să cunoască vreodată însă cu adevărat ce este femeia, chiar dacă uneori va trebui să înăbuşe revolta fondului feminităţii adormite se pare, nu extirpate. Pe principiul că erotismul senzual este malefic, Vasile Lovinescu interpretează extirparea coastei de drac şi confiscarea în iad a acesteia alături de Talpa Iadului, baba vrăjitoare, rea şi asexuată, drept o revenire firească a unui element impur în spaţiul de drept.

Feminitatea complexă, cea care dizolvă laolaltă femininul erotic, senzual, nocturn şi lunar, ascuns şi cu atât mai înspăimântător în imaginarul masculin, şi femininul matern, cald şi protector, diurn şi solar, este de temut pentru bărbatul care preferă Raiul alături de o femeie incompletă, şi nu iadul alături de o femeie reală. Creangă priveşte cu umor şi ironie, asemeni marilor scriitori ai Renaşterii, Boccaccio, Cervantes, Shakespeare, teama ancestrală a bărbatului de femeie, soldată cu încercări ridicole de deposedare a femininului de feminitate, a vieţii în doi de mister, a iubirii de erotism.

Concluzii

Pentru a concluziona, mitologia populară românească surprinde procesul valorizării negative a femininului erotic, perceput drept diabolic prin intermediul sincretismului religios. Feminitatea este diabolizată şi ridiculizată în tradiţia orală masculină. Pentru că bărbatul nu reuşeşte să o înţeleagă, el se va teme de ea şi, din această cauză, va face tot posibilul să o supună. Femeia care are ceva în plus faţă de bărbat în alchimia ei interioară este superioară, periculoasă şi imposibil de controlat. Ion Creangă, un adevărat Boccaccio renascentist în plină perioadă romantică, ridiculizează această teamă a masculinului de feminin şi implicit coalizarea acestuia cu diavolul însuşi pentru a supune femininul. Supunerea femininului autentic înseamnă însă doar un efect de scurtă durată, căci femeia găseşte întotdeauna rezerve de feminitate, prin care renaşte. În *Stan Păţitu*, Ion Creangă spune cu umor povestea unui bărbat care îşi construieşte un rai conjugal temporar şi fragil cu ajutorul unui drăcuşor, care recreează femeia greşit concepută în mitologia populară românească din coastele unor „spurcăciuni".

Poveştile lui Creangă impun o *imago mundi* originală nu doar în peisajul romantic al literaturii secolului al XIX-lea, ci pentru întreaga societate românească: într-o lume a bărbaţilor,

[31] *Ibidem*, p. 86.

femeile dețin controlul, căci ele le hotărăsc destinul, ele cântă în bătătură, când mai agresiv prin glasul celor bătrâne, când mai șiret prin cel al celor tinere. Fie mame sau soții, femeile din poveștile lui Creangă sunt capabile de a aduce fericirea bărbatului (*Soacra cu trei nurori*), rușinea în sânul colectivității (*Povestea lui Ionică cel prost*), izbăvirea de blestem (*Povestea porcului*) și să-l lecuiască printr-un drăcușor de spaima de însurătoare (*Povestea lui Stan Pățitul*).

Bibliografie

Florica Bodiștean, *Eroica și Erotica : eseu despre imaginile feminității în eposul eroic*, București, Editura ProUniversitaria, 2013.

Bodiștean, Florica, Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story", Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.

Călinescu, George, *Ion Creangă (viața și opera),* București, Editura pentru Literatură, 1964.

Cournut, Jean, *De ce se tem bărbaţii de femei?*, traducere din limba franceză de Daniela A. Luca, Bucureşti, Editura Trei, 2003.

Creangă, Ion, *Povestea lui Stan Păţitul*, în *Poveşti, povestiri, amintiri*, Bucureşti, Editura Unicart, 2008.

Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975.

*** *Ion Creangă interpretat de:...,* Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Constantin Ciopraga, București, Editura Eminescu, 1977.

Evola, Julius, *Tradiția hermetică. Simbolurile ei, doctrina și „Arta Regală"*, traducere din italiană de Ioan Milea, București, Editura Humanitas, 1991.

Liiceanu, Aurora, *Soacre și nurori. La cine este cheia?*, București, Polirom, 2014.

Lovinescu, Vasile, *Creangă şi creanga de aur*, ediţie îngrijită de Florin Mihăescu şi Roxana Cristian, ediţia a doua, Bucureşti, Editura Rosmarin, 1996.

Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

Pecie, Ion, *Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Creangă*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2011.

Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, București, Editura Univers, 1981.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat de ficţiune amoroasă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012.

IONESCO AND THE EMPTY SPACE

Deak Julia
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Eugen Ionesco's works reflect the existence caught between "A and Ω". Nothing immutable, nothing redundant and nothing permanent but constant appearance. What is Ionesco trying to overcome? The empty space. The ontological abyss is felt as an acute sense of alienation which leads to inadequacy. The absurd arises through the lenses of an aesthetic ontology. In the background of a crisis, instability and perpetual change of forces man becomes disoriented and anguished. The heroes of the modern farce behave discontinuously expressing reification, mental and verbal clichés. In a chaotic world generated by an acute lack of meaning, in the absence of an axis mundi, without the promise of the Paradise the modern individual must face the absence. Hence the need to return to the myth. But is that enough in order to deal with "the twilight of the Idols"?

Keywords: empty space, onthos, modernity, reification, melancholy, derision, absurd

În opera lui Eugen Ionescu antagonismele reflectă existența situată între „A și Ω". Nimic imuabil, nimic permanent printre aparențe constante. Ce a încercat Ionescu să depășească? Spaţiul gol. Capitolul intitulat Modernitate, Moartea lui Dumnezeu şi utopie, din volumul Cinci feţe ale modernităţii a lui Matei Călinescu analizează relaţia dintre ideea de modernitate şi creştinism. Autorul vorbeşte despre „mitul morţii lui Dumnezeu", care în realitate nu ar fi altceva decât „un rezultat al negării de către Creştinism al timpului ciclic, cel caracteristic culturii antice în favoarea unui timp linear şi ireversibil – axa istoriei – care conduce către eternitate.[1]

Autorul reproduce un fragment în care scriitorul Octavio Paz afirma:„Moartea lui Dumnezeu (…) nu este filozofică, este religioasă: din punctul de vedere al raţiunii, Dumnezeu ori există, ori nu există. Dacă există, nu poate muri; dacă nu există, cum poate muri cineva care nu a existat niciodată? Acest raţionament însă este valabil numai din perspectiva monoteismului şi a timpului rectiliniu şi ireversibil din Occident. Cei vechi ştiau că zeii sunt muritori; ei erau manifestări ale timpului ciclic şi, ca atare, prindeau viaţă din nou şi mureau din nou…Dar Cristos a venit pe lume doar o singură dată, căci fiecare eveniment sacru din istoria creştinismului este unic şi nu se repetă (…) În limitele concepţiei despre timp ca progresie lineară şi ireversibilă, moartea lui Dumnezeu este de negândit pentru că Moartea lui Dumnezeu deschide porţile incertitudinii şi iraţionalităţii. Există un dublu răspuns la aceasta: ironia, umorul, paradoxul intelectual; şi de asemenea, paradoxul poetic (…)"[2]

De maximă relevanţă în ceea ce priveşte conştiinţa contradictorie a timpului şi a situării Divinităţii pe această axă în modernitate este articolul lui Jürgen Habermas, „Ernst Bloch – un romantic marxist" în care se precizează că:

[1] Matei Călinescu: *Cinci feţe ale modernităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1995 p. 62
[2] Idem

„Dumnezeu a murit, dar amplasamentul său i-a supravieţuit. Locul în care omenirea şi i-a imaginat pe Dumnezeu şi pe zei(…) a rămas un spaţiu gol."[3]

Într-un spaţiu gol, timpul obiectiv, diacronic, se situează într-o opoziţie ireconciliabilă cu durée - „durată personală, subiectivă şi imaginativă, timp personal creat de evoluţia sinelui" –la care face referire Matei Călinescu în Cinci feţe ale modernităţii.

Abisul ontologic, golul resimţit creează un profund sentiment al alienării şi inadecvării. Privind lumea prin lentilele unei estetici ontologice ia naştere absurdul. Modernitatea estetică – afirmă autorul mai sus menţionat – îşi dezvăluie motivele profundei sale vocaţii a crizei tocmai în conflictul dintre timpul rectiliniu şi durée: „produsă fiind de sinele izolat, ca o reacţie la timpul deacralizat – şi, prin acesta, dezumanizat – al activităţii sociale, conştiinţa timpului subiectiv (…) este şi ea lipsită de atari justificări.

Cealaltă modernitate, cea burgheză, a pierdut după declinul religiei orice justificare metafizică sau morală (…) Rezultatul final al ambelor modernităţi pare să fie un acelaşi nelimitat relativism"[4]

Pe un fundal marcat de criză, instabilitate şi schimbare perpetuă a raportului de forţe, omul devine dezorientat şi angoasat. Astfel, eroii farsei moderne manifestă un comportament discontinuu exprimat prin reificare, automatizare, clişee mentale şi verbale. Gesturile lor trădează vidul ontologic iar vorbirea trădează compromiterea funcţiei de comunicare a limbajului. Vorbirea fără conţinut şi logică, trimite la precursorul absurdului, la Caragiale, iar Mircea Iorgulescu în Marea trăncăneală afirmă că vorbirea fără noimă, „trăncăneala" e tocmai „spaţiu al libertăţii" personajelor.

În concordanţă cu această formă de libertate prin limbaj sunt şi personajele ionesciene cărora le este permis să vorbească necenzurat, fără sens, fără vreo finalitate. Personajele vorbesc pentru a trăi şi trăiesc prin faptul că vorbesc. Eroul absurd trăieşte concomitent înafara timpul ciclic şi dincolo de cel linear al tradiţiei iudeo-creştine ce „permite conceperea timpului ca având un sens şi o direcţie"[5]Drept urmare, proliferează „criza religiei ce dă naştere unei religii a crizei (…) deoarece în general, modernitatea, chiar dacă a încercat, nu a reuşit să suprime nevoia şi imaginaţia religioasă a omului.[6]

Potrivit lui Roger Bastide : „Miturile sunt ecrane pe care se proiectează angoasele colective"[7] Eugen Negrici arată că: „[…] Mitul este simplificator, integrator şi ordonator, fiind în măsură să restructureze mentalul. Mitul are – ca să spunem aşa – un rol gnoseologic: el impune faptelor o ordine şi un înţeles, dându-ne şansa de a ieşi, printr-o iluzie din disconfortul şi spaima incomprehensibilului. Ne ajută să avem certitudini, să ne recâştigăm coerenţa (…)"[8]

În acelaşi context, autorul aduce în discuţie un aspect esenţial, acela că în majoritatea cazurilor, procesele mitogenetice se declanşează în momentele resimţite drept critice. În concluzie, întoarcerea la mit are loc preponderent în perioade de dezechilibru şi de criză. Într-un prezent haotic generat de o lipsă acută de semnificaţie, în lipsa un axis mundi care ordonează şi conferă echilibru, fără nucleul în jurul căruia odată gravitau sensurile şi fără promisiunea Paradisului, Omul modern se confruntă cu absenţa.

De aici nevoia de întoarcere către mit, ca „realitate" ultimă: „A fost o vreme foarte îndepărtată, când lumea îi părea omului atât de încărcată de semnificaţii încât el nu mai avea

[3] Op. cit. p. 65
[4] Idem
[5] Gianni Vattimo, *Cuvinte şi lucruri.* p.205
[6] Op. cit. p. 63
[7] Roger Bastide: *Le rêve; le transe et la folie,* Flammarion, Psychologie et psychanalise, 1972
[8] Idem

timp să-şi pună întrebări, într-atât de spectaculoasă era manifestarea. Lumea întreagă era ca un teatru în care elementele, pădurile, oceanele şi râurile, munţii şi câmpiile, tufişurile şi fiecare plantă jucau un rol pe care oamenii încercau să-l înţeleagă, pe care încercau să-l explice, pentru care dădeau o explicaţie. Dar explicaţiile contau mai puţin: ceea ce era esenţial, ceea ce era satisfăcător era evidenţa prezenţei zeilor, era plenitudinea, peste tot doar glorioase epifanii. Lumea era încărcată de sens. (…)Începând din ce moment zeii s-au retras din lume, începând din ce moment imaginile şi-au pierdut culorile? Începând din ce moment lumea s-a golit de substanţă, începând din ce moment semnele n-au mai fost semne, începând din ce moment a avut loc ruptura tragică, începând din ce moment am fost abandonaţi nouă înşine, adică: începând din ce moment zeii n-au mai vrut să dea spectacolul, începând din ce moment nu ne-au mai vrut ca spectatori, ca participanţi? Am fost abandonaţi nouă înşine, singurătăţii noastre, fricii noastre şi întrebarea s-a născut. Ce e lumea aceasta? Cine suntem"[9]

Gol vs. Plenitudine, în contextul pierderii identităţii şi a eludării sensurilor, o nouă opoziţie care apare pe fundalul inceritudinii generatoare de criză şi angoasă, anxietate şi melancolie. Melancolia este un simptom pregnant al personajelor lui Ionescu, având profunde implicaţii psihanalitice. Lucrarea Saturn and Melancholy de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky şi Fritz Saxl evocă locul deţinut în antichitate de melancolie în rândul celor patru umori din medicina greacă: umoarea melancoliei –cea a bilei negre (atra bilis) este juxtapusă umorii sanguine, celei colerice şi celei flegmatice.

Autorii realizează o paralelă ce trimite la corespondenţe cosmice, timp şi vârste, căci, obsearvă autorii –potrivit textelor antice „melancolia imită pământul, este în creştere toamna, predomină la maturitate"[10]

Majoritatea personajelor lui Ionescu sunt personaje aflate la maturitate biologică, dar indiferent de vârstă sau sex, toate poartă „stigmatul" unui exces de corporalitate. Corpul suscită pulsiuni contradictorii având în centru libidoul. Instinctele primare reprezentate: setea şi foamea, frica, dorinţa sexuală, toate sunt mărci ale abisului ameninţător al ontosului ponderos ce se opun antagonic diafanului şi spiritualizării.

Melancolia este consecinţa tăcereii Divinităţii. Un aspect important, evocat de Paul Ricoeur în Memoria, Tradiţia, Uitarea, este acela că:„Melancolia culminează cu ambivalenţa iar (...) depresia şi anxietatea devin simptome marcante"[11] ale acesteia. Prin joncţiunea dintre melancolie şi eroii tragici din antichitate apare în romantism ideea de geniu iar în Renaştere apare conceptul de „melancholia generosa"[12]

Ricoeur realizează o hermeneutică a ideii de melancolie, a cărei resorturi le intuieşte în termenul **acedia**, sau „tentaţia de a te complace în tristeţe"[13] – un fel de lene, oboseală şi dezgust. Acedia este „boala" ce contaminează rând pe rând personajele dramelor lui Ionescu. Drept urmare, interogaţia lui Ricoeur devine perfect legitimă:

„Nu se complace acedia tocmai în acea tristeţe a memoriei meditative, în acel mod specific al finitudinii devenită conştientă de sine? Nu este oare o astfel de tristeţe fără cauză înrudită cu boala-de-moarte a lui Kierkegaard, acea rudă a disperării sau mai degrabă, cum sugerează Gabriel Marcel, a nesperanţei?[14]

[9] Eugène Ionesco: *Note şi contranote*, 1992, p. 55-56
[10] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky şi Fritz Saxl: *Saturn şi Melancolia,* Editura Polirom, Iaşi 2002
[11] Paul Ricoeur, *Memoria, Tradiţia, Uitarea*, Amarcord, Timişoara, 2001 p. 96
[12] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn şi Melancolia,* Editura Polirom, Iaşi 2002 p. 241
[13] Paul Ricoeur: *Memoria, Istoria, Uitarea*, Amarcord, Timişoara, p.96
[14] Op. cit. p. 98

Personajele ioneciene au vocaţia „nesperanţei" conjugate cu sentimentul absurdului. Comportamentul, gestica şi limbajul acestora nu reflectă realitatea ci o viziune, una caricaturală şi parodică ce demonteză clişeele existenţei. Niciun artificiu nu e capabil să elibereze conştiinţa de tirania mecanismului ce opune contrapuctic, oricărui început, sfârşitul.

Totuşi, Ricoeur reperează panacee utilizate în diacronie, pornind de la tradiţia medicală, până la cea literară: „Printre aceste remedii se află veselia, umorul, speranţa, încrederea şi chiar...munca"[15]

Autorii lui Saturn and Melcholy, apreciază Paul Ricoeur, au sesizat corect „elogiul unei dispoziţii contrastante (...)dialectice, în care în poezia lirică de la sfârşitul evului mediu şi al Renaşterii, de la Milton şi sonetele lui Shakespeare, până la Keats, „Delight îi răspunde lui Melancholy" sub auspiciile frumuseţii"[16]

Un pas înainte îl face Jean Starobinsky cu La Mélancolie au miroir. Trois léctures de Baudelaire şi chiar ultimele sonate ale lui Beethoven ce evocă un concept cheie: „sublimarea" sau „tristeţea sublimată".

Tristeţii sublimate, Eugen Ionescu îi juxtapune şi îi opune tristeţea-deriziune deoarece lumea sa era golită de substanţă. Se confruntase deja cu „amurgul Idolilor"[17]

Bibliografie primară:

IONESCU, Eugen: Teatru, vol. I-XI, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003-2010

IONESCU, Eugene: Note şi contranote, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

Bibliografie secundară:

BASTIDE, : Le rêve; le transe et la folie, Flammarion, Psychologie et psychanalise, 1972

CĂLINESCU, Matei: Cinci feţe ale modernităţii, Editura Polirom, Bucureşti 2005

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz : Saturn and Melancholy

NIETZSCHE, Friederich: Amurgul idolilor, Humanitas, Bucureşti, 2012

RICOEUR, Paul: Memoria, Istoria, Uitarea, Editura Amarcord, Timişoara, 2001

VATTIMO, Giani: Sfârşitul modernităţii. Nihilism şi Hermeneutică în cultura postmodernă. Editura Pontica, Constanţa, 1993

[15] Idem
[16] Ibidem
[17] Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor*, Humanitas, Bucureşti, 2012

HERVE BAZIN – UN *HOMO RELIGIOSUS* ?

Bianca Livia Bartoş
PhD Student, "Babeş-Bolyai" Univerity of Cluj-Napoca

Abstract: In the center of this research we can find a taboo subject which was not the object of study of the bazinienne exegesis. I intend to prove that any recourse to religion takes place only through mockery, but also that the bazinien purpose is not to rebel against the Church because the writer is the result of a burning desire to set himself against the principles of the faith of his parents. I pictured this approach in three parts, of which the first one tends to clarify the mystery of the rebellion and through that to find the genesis in the writer's past. The second part handles the feeling of rebellion extremely connected with the writer's childhood and the third one has the purpose to reveal how this evolution led the writer and especially, the man, towards a precarious spirituality.

Keywords: religion, mockery, rebellion, spirituality, mother.

Hervé Bazin, écrivain angevin du XX^e^ siècle, de son nom de naissance Jean-Pierre Hervé Bazin, naît le 17 avril 1911 à Angers, étant le deuxième fils d'une famille qui compte trois enfants. Dès le jour de leur naissance, la grand-mère paternelle, prétextant la mauvaise santé de sa belle-fille, prit ses petits-enfants pour les élever chez elle, à Angers. Les trois frères habitent, ainsi, rue du Temple, tout près de la Gare d'Angers et à quelques rues distance de leurs parents sans jamais les voir. Pendant l'été, la grand-mère emmène ses petits-enfants à La Belle Angerie, un domaine situé à une vingtaine de km d'Angers. La Première Guerre Mondiale a blessé Jacques Bazin, le père de l'écrivain et, suite à cette blessure, il reçoit un poste en Chine, où sa femme le rejoint peu après. Mais la mort de la grand-mère Marie, en 1919, oblige les deux époux de revenir en Europe, rencontre marquante et pour le fils et pour la mère.

C'est le début d'un drame crucial pour l'avenir d'Hervé Bazin et c'est aussi le point de départ pour cette brève recherche, au cœur de laquelle se trouve un sujet tabou, qui n'a pas fait l'objet de l'étude de l'exégèse bazinienne : Hervé Bazin est-il un *homo religiosus* ? Certes, Hervé Bazin fait, dans son œuvre, de nombreuses allusions à la Bible, aux paraboles de Christ et aux Saints, mais est-il le vrai et le bon chrétien ? Regardé d'un autre point de vue, il est notable que les références bibliques sont faites au moment où l'écrivain se propose de mettre en dérision un certain comportement humain ; dans ces circonstances, serait tout appel à la Bible fait par sarcasme ?

Dans cette recherche je me propose justement de prouver que tout recours fait à la religion n'est que par dérision, mais, en même temps, le but bazinien n'est pas de s'insurger contre l'Eglise, car l'écrivain est le fruit d'un désir ardent de se mettre contre la profession de foi de ses parents. J'ai envisagé cette démarche en trois parties, dont la première se charge d'élucider le mystère de la révolte et en trouver sa genèse dans le passé de l'écrivain. La deuxième partie traite ce sentiment de la révolte extrêmement lié au sujet de l'enfance et la troisième a le but de voir comment cette (r)évolution a mené l'écrivain et, surtout, l'homme, vers une spiritualité précaire.

Tout d'abord, la clé qui a ouvert la boîte de Pandore et cette histoire ignoble est justement la mort de la grand-mère, qui a été reçue comme un coup de théâtre pour chaque actant de l'histoire : Jean, à l'âge de onze ans, fait la connaissance d'une famille absente et découvre une sévère réalité ; sa mère, par contre, n'ayant pas vu ses enfants depuis des années, commence à les « dresser » selon son propre goût. Jacques, le père, se voit à mi-chemin entre une épouse qui a besoin de son soutien et des enfants qui rêvent à une famille affectueuse. Le frère aîné, à son tour, se positionne dès le départ contre cette mère qui a brouillé les règles de la maison et le petit n'avait pas encore l'âge pour se rendre compte de la situation.

Ainsi, très vite après l'arrivée de ses parents, les relations mère-fils se détérioraient de plus en plus et, au fil des mois, la vie devenait impossible à mener. Plus tard, les enfants ont été placés en pension, ce qui aurait provoqué une joie durable si leurs parents avaient cessé de veiller auprès d'eux. En définitive, le caractère et la personnalité de l'être mûr sont le reflet de l'enfance, l'effet des pensées inoculées dans cette période, où les disputes avec la mère jouent un rôle majeur. L'écrivain se rend compte des répercussions paradoxales et imprévisibles, à la fois, de la présence de cette mère diabolique dans sa vie d'enfant : finalement, il se déclare le fruit de sa mère, grâce à laquelle il est devenu « celui qui marche, une vipère au poing »[1] : « La mentalité que j'arbore, hissée haut par le drapeau noir, tu en as cousu tous les plis, tu les as teints et reteints dans le meilleur jus de pieuvre. »[2] Elle a changé le gouvernail du navire qui portait le destin de son fils et sans les interventions morbides, il n'aurait jamais été ce qu'il est devenu : l'auteur de *Vipère au poing*[3].

À cet égard, Robert Mallet écrivait : « On ne guérit jamais de son enfance soit parce qu'elle fut heureuse, soit parce qu'elle ne le fut pas »[4] Hervé Bazin mène une vie avec ses blessures ouvertes, stigmatisé par une enfance qui n'a pas été heureuse, raison pour laquelle nous pouvons aisément affirmer que l'écrivain est le résultat de l'impact des conditions de vie dans lesquelles il s'est formé, de sorte que toutes ses publications, toutes ses narrations soient nées de la conscience profonde du rôle décisif de la famille et de la société sur l'individu. C'est la raison pour laquelle certains biographèmes acquièrent un rôle majeur dans l'interprétation des romans baziniens. Les relations familiales n'étaient, donc, pas du tout brillantes pour l'auteur de sorte que, peu avant sa mort, demandé s'il est difficile d'être un enfant qui n'a pas été désiré, il soupire en disant : « Ce n'est pas facile…Enfin je ne m'en suis pas aperçu tout de suite, car, effectivement, je n'ai connu ma mère qu'à onze ans. Et en même temps, la réaction a fait de moi ce que je suis. » [5]

Finalement, pour mieux accentuer cette idée, une enfance menée dans un endroit paisible, avec une grand-mère qui rêvait au bonheur de ses neveux, est très vite suspendue par l'arrivée de deux étrangers qui se font passer pour des parents. L'entrée dans l'adolescence fut, en conséquence, mémorable pour le jeune écrivain, qui s'est brouillé très vite contre les siens et a multiplié ses fugues de la maison. Il passe, ainsi, très vite de l'enfance à l'âge mûr, en laissant l'adolescence perdue dans les ténèbres du passé. Bien que pour peu de temps, il vit un vrai traumatisme auprès d'une mère tyrannique, d'une rare violence verbale et physique, raison pour

[1] Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948, p. 256.
[2] *Ibid.*, p. 253.
[3] *Vipère au poing*, roman du début romanesque d'Hervé Bazin, est publié en 1948 et traite la période de l'enfance de l'écrivain. Il s'attaque en particulier aux événements qui ont changé sa vie: l'arrivée de ses parents et les opressions qu'il a dûes subir.
[4] Robert Mallet, cité par Pierre Moustiers dans *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 60.
[5] Hervé Bazin, dans une interview accordé à Marcel Jullian, consultée sur le site https://www.youtube.com/watch?v=53oqLsWlAoI, le 27 octobre 2015.

laquelle l'autorité sera toujours l'un des points majeurs de sa révolte. Hervé Bazin deviendra l'image du refus, de la révolte, du changement.

Les conséquences de cette expérience d'enfance seront saisissables dans son attitude ultérieure face à la vie : la révolte, le refus de l'autorité, l'instabilité ou l'emploi des mécanismes de défense dans son œuvre. Cependant, dans cette recherche, je ne vais employer que les déclarations de l'écrivain dans des interviews, sans recourir aux preuves indirectes, retrouvables dans l'ouvrage bazinienne.

Tout d'abord, en ce qui concerne la révolte, le jeune Jean s'en est muni dès qu'il s'est vu obligé de respecter les contraintes imposées par la famille. Suite aux oppressions qu'il a dû subir, il se défend, premièrement, par sa pensée contraire face à toute décision prise par sa maman. Albert Camus soulignait que toute révolte naît de l'injustice et Bazin fait partie de ceux qui se sentent lésés par des abus familiaux : obligé à se tenir correctement à la table, démuni des économies personnelles, condamné à oublier les grasses matinées en faveur des heures matinales avec un programme prédéfini, forcé à dormir dans une chambre sans chauffage pendant l'hiver et contraint à respecter la confession publique, il adopte une position de révolte face à toutes ces exigences de la famille : « J'ai pris le contrepied de leurs idées, de leur foi. », affirme l'écrivain dans le journal *La Croix*[6].

Arrivé à l'âge qui lui permettait de quitter la maison familiale pour n'importe quelle raison, il le fait, sans aucune hésitation. Inscrit dans un internat, le jeune Bazin se fait renvoyer pour raison d'indiscipline : son tempérament réfractaire face à toute contrainte imposée ne pouvait que déranger les règlements des institutions d'enseignement. Les années passent, le jeune Bazin se sent attiré par la poésie, mais les plans de ses parents ne coïncidaient avec les siens : après avoir passé son baccalauréat, ses parents l'inscrivent à la Faculté Catholique d'Angers, pour suivre les mêmes études que son père. Ses rêves d'être journaliste le font s'éloigner encore une fois de sa famille, tout abandonner et monter à Paris, là où il exerce plusieurs métiers et bâtit les mûrs du premier mariage.

Malheureusement, ni au moins les liens d'amour ne pouvaient adoucir le goût du changement :

> Les maisons de famille ne m'avaient pas tellement réussi dans ma jeunesse. J'ai dû faire une allergie aux murs. En tout cas, la stabilité n'aura pas été mon point fort […] Posséder, ne m'intéresse guère. J'ai le vice de l'architecte, qui construit ou transforme, puis se désintéresse de ce qu'il a achevé.[7]

Ce n'est pas étonnant alors que le nombre de ses maisons s'est élevé à une quinzaine, situées toutes dans la moitié nord du pays. C'est pour la même raison qu'il s'est marié quatre fois, ayant sept enfants issus de ses mariages. L'écrivain ne s'habitue pas à mener une vie paisible, au sein d'une famille dans laquelle la joie de vivre puisse éloigner tout chagrin, mais il conserve le goût de reconstruction afin d'aboutir à la perfection. N'ayant pas la chance de refaire ses parents et l'atmosphère turbulente de sa famille, il s'attaque à sa propre vie, aux maisons qu'il possède et aux familles qu'il crée.

[6] Article *Et si nous parlions de Dieu*, dans le journal *La Croix*, 1982, consulté au fonds des archives de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.
[7] Jean-Claude Lamy, *Hervé Bazin. Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Editions Stock, Paris, 1992, p. 53

Hervé Bazin devient, ainsi, un combattant contre l'autorité, en affirmant plus tard : « Je ne peux pas supporter l'autorité »[8]. Endurci contre cette famille qui, naguère, lui provoquait de la haine, il essaie de former son propre foyer : le père qu'il deviendra va libérer ses enfants de la terreur qu'il a soufferte, en affirmant avec soulagement: « Je n'ai pas fait de miracles, mais je sais et ça me suffit, qu'aucun des miens ne réécrira *Vipère au poing*. »[9] Cependant, vu que l'enfance bazinienne à été détruite par l'arrivée de ses parents, il ne pensera jamais aux effets de son absence, en tant que père, dans le développement de la personnalité de ses enfants. C'est, probablement, la raison pour laquelle, privé de l'amour de ses deux parents, son premier fils, Jacques, se suicide à l'âge mûr.[10]

Une dernière conséquence de son enfance imparfaite est visible dans l'œuvre que l'écrivain entame tout au long de son devenir artistique : il sera le maître de l'humour et de l'ironie, il fabriquera des personnages gouvernés par la bougeotte, cette folie qui empêche l'individu de trouver sa sérénité. Le concept de déterritorialisation, propre à Derrida, s'applique admirablement au caractère des personnages baziniens. La souffrance d'être le fils qui n'a pas été désiré a été identifiée et les conséquences sont prévisibles:

Cette femme qui nous avait mis au monde contre sa volonté et qui nous en voulait d'exister, n'aimait que notre silence, nous néantisait sans arrêt: 'Tais-toi…je ne t'ai pas donné la parole'… 'Allez, disparais ! je t'ai assez vu'. Tout ce qui m'empêche d'exister me hérisse, m'inspire du cri, voire de la provocation – qui est manière de se rendre inévitable.[11]

Son douleur est attendue, mais ses cris devinables seront, cependant, suivis d'une force qui immerge de son intérieur et qui se transforme en provocation, résistance, révolte.

Néanmoins, le but de cette recherche était non pas de prouver la source de la révolte, mais la manière dans laquelle celle-ci devient le signe de sa résistance face la divinité. Poussé par le désir d'agir contre les idées de ses parents, toute cette méfiance commence par des contradictions dans la pensée de l'écrivain : il reconnaît l'existence de la divinité (« Dieu? Y a-t-il un Dieu derrière le monde? Dans le monde? Je ne répondrai jamais non. » ou bien « Pour moi, ce monde s'explique difficilement sans Dieu »[12]), mais affirme qu'il est incertain de sa présence (« Ce n'est pas l'exigence qui compte pour moi, c'est d'arriver à croire que Dieu existe. » et « Je ne suis pas sûr d'une vie après la mort […] Ce serait un très beau cadeau de la part de Dieu…S'il existe. »[13]). L'auteur proclame qu'il se trouve dans une permanente quête d'une réponse qui lui donne la conviction de l'existence de Dieu, sans craindre l'exigence de l'Evangile, mais se considère gêné par le dogme (« Je suis gêné par le dogme »).

Malheureusement, il ne guérit jamais ses doutes contre l'Eglise et cela à cause de plusieurs raisons : tout d'abord, il se voit humilié face à son impuissance de comprendre la divinité : « Si la religion chrétienne était aussi simple que l'islam. 'Dieu est Dieu. Mohammed est son prophète', c'est tout ce qu'on doit croire. Religion sans mystère, qui ne gène pas ma

[8] Article *Je ne peux pas supporter l'autorité,* dans la revue *Magazine Littéraire*, no. 40, 1970, consultée au fonds des archives de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.
[9] Article *La famille n'est plus bourgeoise que la respiration*, dans la revue *Le monde de l'éducation,* no.25, 1975).
[10] Jacques Bazin, fils d'Hervé Bazin, reste à la garde de sa mère après la séparation de ses parents, peu après leur mariage. Celle-ci, Odette Danigo, le confie à sa mère, donc l'enfant est élevé par sa grand-mère maternelle. Être dépressif, ancien chimiste et père de deux enfants, il ne sera jamais content de sa vie. Suite à une tentative ratée de se suicider, il y parvient en se tirant une balle dans la tête.
[11] Article *Je ne peux pas supporter l'autorité, o.c.*
[12] Article *Et si nous parlions de Dieu, o.c.*
[13] *Ibid.*

rationalité. »[14] La raison, gênée par le mystère de l'Eglise, ne vaincra jamais la peur de l'incertitude.

Empêché par l'esprit de révolte contre la foi de ses parents, l'écrivain est le résultat d'un manque de motivation pour rejoindre la vérité cachée dans la Bible, tel que le disait l'apôtre Jean : « Vous sondez les Ecritures, parce que vous pensez avoir en elles la vie éternelle : ce sont elles qui rendent témoignage de moi. Et vous ne voulez pas venir à moi pour avoir la vie. » (Jean, 5, 39-40). Un deuxième Thomas l'incrédule, mais considérablement plus écarté de la bonne foi, Hervé Bazin affirme : « Si Dieu existe, ce n'est pas inquiétant, il ne peut être qu'amour »[15] Cette attitude honteuse face à la divinité anéantit son niveau de connaissances en ce domaine. Incrédule devant le mépris de Dieu face aux pêcheurs, à son ubiquité, méfiant en ce qui concerne le sujet du sacrifice de Jésus, l'écrivain se déclare impuissant face au processus de compréhension des actes divins :

Voilà une des choses qui me choquent dans la religion, les sacrifices ! Le sacrifice d'Isaac, un Dieu imaginant une telle horreur. Et, surtout, le sacrifice de Jésus, c'est-à-dire Dieu s'offrant en holocauste à Dieu ! Vraiment je n'arrive pas à comprendre. Je pense que celui qui a la foi voit mieux les choses que moi. Ca doit aider beaucoup à vivre, la foi.[16]

Bien sincère devant ses lecteurs, Hervé Bazin reconnaît son infirmité, mais il jette son regard un peu plus loin, en pensant à ceux qui sentent la flamme de la foi qui brûle dans leurs esprits. L'écrivain voit cette certitude de croyance comme une issue de secours de la révolte quotidienne, qui prouve le dicton : *Extra ecclesiam nulla salus*[17].

À tout cela, se rajoute l'apport de révolte contre toute croyance de sa maman : « surtout ne pas croire ce que croyaient mes parents »[18] Dieu est bonté, maman ne peut que lui ressembler dans la relation qu'elle a avec ses fils. Cependant, déçu par cette mère frivole et impuissant devant sa méchanceté, l'écrivain étend le fil de cette liaison à celle de la divinité. Il ne lui reste qu'une question récurrente : pourquoi ? Dans les romans baziniens, le lecteur peut facilement identifier non pas seule une révolte face à ses parents, à l'autorité ou à la divinité, mais aussi une rébellion pour des causes d'abandon : l'écrivain aura toujours dans son âme le sentiment d'être l'enfant qui n'a pas été désiré. Il a endurci son comportement et ses paroles, mais l'acharnement à cette thématique de la famille dans ses écritures prouve un manque, un vide à combler dans son cœur. Hervé Bazin part à la recherche du bonheur et entame une famille, un foyer, devient une notoriété du siècle précédent, mais tout cela ne lui rend pas le couronnement de sa vie intérieure.

Dans les tragédies de l'Antiquité, la relation mère-fils renvoie à celle du Dieu-Père avec sa création. Vues les événements qui ont marqué son devenir artistique, il n'est pas étonnante la position d'Hervé Bazin en concernant ce sujet. Pourrie et laissant une mauvaise odeur pour l'éternité, la relation avec sa mère a troublé son rapport avec le sacré.

En conclusion, je considère que l'enfance menée par le jeune Bazin a beaucoup influencé son développement artistique, mais aussi sa personnalité : il s'empare d'une révolte contre la famille et toutes ses croyances comme d'une épée. Ensuite, les sentiments d'aversion

[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*
[17] L'expression « Hors de l'Eglise, point de salut » renvoie à l'impossibilité de rédemption hors de l'Eglise Catholique..
[18] Article *Et si nous parlions de Dieu, o.c.*

contre le catholicisme rigoureux imposé par sa mère ont incité son éloignement de la bonne foi : c'est ainsi qu'il se déclare non pas athée, mais incertain et vaincu face aux mystères de la religion chrétienne.

BIBLIOGRAPHIE

Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset

MOUSTIERS, Pierre, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

La Croix, 1982, consulté au fonds des archives de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

LAMY, Jean-Claude, *Hervé Bazin. Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Editions Stock, Paris, 1992.

Magazine Littéraire, no. 40, 1970, consultée au fonds des archives de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

Le monde de l'éducation, no.25, 1975, consultée au fonds des archives de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

SITOGRAPHIE

www.youtube.com

AUREL GURGHIANU, NOVELIST

Szabo Zsolt
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Although his work is largely made up of poems, Aurel Gurghianu wrote also a few books of prose. The whole creation which left us Aurel Gurghianu reflect the historical period that was part of this important romanian writer, after the Second World War , but also the thoughts , anxieties or relevant observations have not lost their validity . The poet`s tablets were the result of extensive editorial work and aesthetic searches that aspirations toward renewing his poetic creations, places them in the vicinity of poetry publishing.

Keywords: prozor, renewing, anxieties, validity, creations

Întreaga creație pe care ne-a lăsat-o Aurel Gurghianu reflectă perioada istorică din care a făcut parte acest important scriitor, de după al doilea război mondial, dar și gândurile, frământările sau observațiile pertinente care nu și-au pierdut valabilitatea. Tabletele poetului au fost rezultatul unei activități redacționale vastă iar căutările estetice respectiv aspirațiile spre înnoirea creațiilor sale poetice, îi situează publicistica în imediata vecinătate a poeziei. Marea parte a tabletelor publicate în revista ,,Steaua" și ,,Tribuna" au fost adunate și publicate în trei volume: *Terasa și alte confesiuni*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978; *Carnet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981 și *Anotimpurile cetății* (postum), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Primele două volume au apărut antum iar cel de-al treilea după trecerea în neființă a scriitorului, în același an în care Létay Lajos a tradus volumul de versuri a lui Gurghianu, intitulat *Az utcát hallgatom (Ascult strada)*[1]. Dacă între omul și poetul Aurel Gurghianu există o sincronizare perfectă, același lucru îl putem spune și despre proza sa. Cele trei volume menționate anterior sunt alcătuite din crochiuri, note diverse, portete, interviuri, mărturisiri, reportaje, amintiri, pe care le putem identifica a fi un loc de refugiu al poetului în care ne mărturisește frământările sale sau observațiile sale despre creație. Toate cele trei volume s-au bucurat de o receptare critică favorabilă pentru Gurghianu dar și dificilă în același timp din cauza diversității exprimate de scriitor în volumele sale. Criticul literar Nae Antonescu apreciază volumul *Terasa și alte confesiuni* ca fiind ,,un jurnal liric de scriitor"[2]. Acest volum este structurat în două părți: prima parte este *Terasa* iar a doua parte *Alte confesiuni*. „ Cartea de față, având după cum s-a putut observa două părți, nu păstrează ordinea cronologică a materialelor publicate în *Steaua*. Toate articolele aflate sub titlul *Alte confesiuni* sînt anterioare *Terasei*. O prefigurează. Firesc ar fi fost să fi început cu ele. N-am făcut-o dintr-n capriciu de autor, *Terasa* însemnând pentru mine o etapă constantă a unor preocupări ce mi-au solicitat condeiul nu ocazional ci lună de lună (de la un moment dat).[3]

Terasa este un loc în care oamenii se relaxează, interacţionează sau socializează. Tabletele din *Terasa și alte confesiuni* însumează aceste atribute ale unei terase. Scriitorul

[1]Létay Lajos **Az utcát hallgatom,** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, traducere în limba maghiară și postfață de Létay Lajos
[2] Nae Antonescu **Dimensiunile confesiunii** în *Viața românească,* p.58
[3] Aurel Gurghianu, **Terasa și alte confesiuni** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, pe copertă

relaţionează cu cititorul prin faptul că îşi exprimă gândurile şi sentimentele despre diferite situaţii, în mod direct, dorindu-se o relaxare a cititorului prin relatarea detaliată a fiecărei mărturisiri. Prima tabletă a volumului *Terasa și alte confesiuni* este intitulată *Ghicind în cafea*[4] în care scriitorul ne face cunoştinţă cu Florence, chelneriţa care îi serveşte cafeaua pe terasa unui bar de pe strada Horea, în vecinătatea redacţiei *Steaua.* În această primă tabletă Aurel Gurghianu face referiri la Salvador Dali, metafizică sau la trecătorii din acea dimineaţă în care scriitorul era mai atent ca altădată la tot ceea ce-l înconjoară precum reiese din atenţia la detaliile cele mai nesemnificative.

Petru Poantă apreciază terasa lui Gurghianu ca fiind un „salon" sau chiar o tribună literară. În acelaşi articol din *Steaua,* Poantă concluzionează că „prozele din volum sunt de natură psihologică"[5] iar terasa reprezintă un loc deschis, comunicant cu strada, cu oamenii în general. Într-o altă receptare critică identificăm terasa ca fiind „un simbol moral şi filosofic al spiritului literar"[6]. Ea înseamnă studiu al gândirii şi vieţii, treaptă a spiritului. Tot C. Zărnescu apreciază terasa ca fiind „o tribună artistică a unor idei inovatoare, dinamice, cotidiene"[7]. După cum am menţionat anterior, receptarea critică a volumului *Terasa și alte confesiuni* a fost destul de vastă şi pertinentă în ceea ce priveşte conţinutul tabletelor din acest volum. Însuşi Gurghianu ne mărturisea în numărul 1 al revistei *Steaua,* din ianuarie 1974 că tabletele sale „se nasc, aş dori, din observaţie şi nu din preconcepute idei".

Aurel Gurghianu ar fi fost fără doar şi poate un jovial, un causeur de cafenea (joasă, dar si înaltă). Aşa s-a născut de fapt *Terasa* (rubrica de la Steaua şi cartea cu acest titlu), prilej, loc şi timp (berechet) pentru vorbe jucate pe marginea unei înţelepciuni lipsite de ostentaţie. Evadând pe „terasa" sa (care era şi a unora dintre noi, cei care l-am însoţit adeseori), poetul se elibera de tot ceea ce nu credea că avea rost să fie trecut în poezie. Obligat să stea pe loc în vers (metafora statică), dar împătimit fiind de mişcare (firea lentă, la pas). Aurel Gurghianu punea dincolo de poezie restul fiinţei sale. Dar, desigur, nu decădea nicicând în proză (prozaic), ci eschiva direcţia spre Vispacesta fiind un semn, o urmă, o umbră a perpetuităţii. De aceea nu am cum să renunţ la câteva vorbe cu care l-am definit acum15 ani: „Aşa încât rămâne în vigoare: a se vedea, spre seara unui oraş, umbra unui vechi prieten adunând pe umeri poverile albe ale străzii, de fiecare dată aceleaşi, de fiecare dată altele. Înfăşurat într-o manta de pulbere cenuşie ca asfaltul, dar cu miros de câmp, purtând în mână o umbrelă închisă, închipuind un toiag de drum arhieresc, cu care pipăie drumul, fără să-l lovească, cu privirea aproape oprită, pentru că prea bine cunoaşte urma paşilor săi, Aurel Gurghianu nu păşeşte, ci visează mersul."[8]

Terasa și alte confesiuni reprezintă şi pentru Ion Simuţ o „răzbunare a tăcerilor compacte, răzbunare a gândurilor mocnite, un document preţios pentru a cunoaşte atitudinea şi credinţele unui poet altfel atât de reţinut şi discret".[9]

Prima parte a volumului *Terasa și alte confesiuni* însumează 42 de relatări ale scriitorului din culisele actului poetic. Este de remarcat faptul că această primă parte se adresează unor cititori culţi, cunoscători de literatură, istorie sau filosofie, deoarece Gurghianu face dese referiri la artă, personaje istorice importante cum ar fi Hanibal, Cimerul de ametist, sau Mihai Viteazul. Gurghianu ne mai mărturiseşte că „poetul înfloreşte în vârstele sale. Poetul nu se teme de timp. El şi-a înscris numele singur prin anii care i-au marcat bucuriile şi

[4] Aurel Gurghianu, *Terasa şi alte confesiuni,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p.6
[5] Petru Poantă, *Terasa și alte confesiuni* în *Steaua* nr. 6, iunie, 1978, p.37
[6] C. Zărnescu, *Terasele unui poet* în *Steaua* nr. 12, 1984, p.27
[7] idem
[8] Valentin Taşcu, *Aurel Gurghianu,* în Convorbiri literare nr. 2, 1982, p.14
[9] Ion Simuţ, *Aurel Gurghianu - Terasa și alte confesiuni* în *Familia* nr.1, 1979, p.2

angoasa."[10] Autorul dispune de o gamă largă de modalităţi artistice demonstrate prin notaţiile care se fac pe un ton sec, colocvial, până când cititorul cade brusc în mrejele discursului liric unde pot fi identificate, cu ajutorul fanteziei, o suită de simboluri şi semnificaţii. În *Adrese cu destinaţii disjuncte* din *Terasa şi alte confesiuni* (1978) identificăm un limbaj ludic folosit de scriitor „ Stau la o masă singur, obsedat de lipsa îndepărtatei Florence. Această blondă nu mai apare demult cu cerşcuţele ei de cafea. Fată de ape, cu picioare lungi, semănînd cu nufărul palid, prin absenţa ei ne face melancolici (...) Dacă s-ar ivi acum, îmi zic, i-aş pune în fiecare buzunar al şorţului cîte un şoricel alb (văd eu cum aş face rost de rozătoare) ca s-o aud cum ţipă, deşi n-o văd pe Florence într-o asemenea postură. Staţi băieţi acasă şi scrieţi cărţi. O pasăre îmi spune că Florence s-a măritat".

O altă modalitate artistică de efect pe care o întâlnim la Gurghianu este acea trecere bruscă, surprinzătoare de la o realitate la alta, de la real la imaginar aşa cum se întâmplă în fragmentul următor: „ Fluieră mierlele, se bat cap în cap guguştiucii; e acum vară, nu-ţi cad încă pe creştet castanele. Stai în apropierea statuii unui mare poet sau lîngă cea a unui mare prozator. Te uiţi la silueta, la ochii, la fruntea spiritualizată a poetului şi-ţi vin în minte nişte lucruri din vremea în care l-ai cunoscut, căci ai avut fericirea să-i auzi glasul şi să-i strîngi mîna. Blaga, imortalizat de sculptorul Ladea, nu mai trece astăzi pe străzi. A îngheţat în tunica de bronz, hărăzită puţinilor aleşi din această lume."[11] Portretele au o dinamică proprie, chipurile sunt vii, surprinse în acţiune, cum este şi cel al profesorului unuiversitar clujean D. Popovici:„ Iată-l pe D. Popovici, savantul cu minte ascuţită, pus pe o superioară zeflemea, poate pentru a ne scoate din inerţie, înălţînd dar şi dărîmînd cu vorba lui un turn, cum ai pocni şi ai prăbuşi cu degetul un castel din cărţi de joc."[12]

Tabletele lui Gurghianu sunt născute din dorinţa de a comunica şi altfel decât prin vers. Universitarul clujean Ion Vlad consideră că singuraticul caută un interlocutor, nu singuraticul de profesie, ci acela care şi-a asumat „singurătăţile necesare şi vitale" ale scrisului.[13]Putem concluziona că Gurghianu a scris aceste tablete nu pentru a se confesa în mod deosebit, ci pentru a comenta spectacolul vieţii din distribuţia căruia face parte şi scriitorul. Întâlnim şi dialoguri imaginare, unele la limita absurdului:

„- Care dintre aşa-zişii tineri vă displac cel mai mult?
- Pletoricii
- Alte explicaţii?
- Nu există.
- Dar poezia, bucata cea mai des răspîndită, şi care nu v-a plăcut, care e?
- Moartea căprioarei.
- (!)
- Ce concluzii putem avea, aşadar, referitor la tineri?
- Răspund ca unul ce-şi trage cămaşa cînd pe cap, cînd pe mînecă..."[14]

Lectura integrală a celor trei volume de proză evidenţiază neliniştile unei conştiinţe de a schimba realitatea sufocantă. Poetul trăieşte o multitudine de stări sufleteşti. Deseori trece de la ironia subtilă sau delicată a observaţiei la aciditate sau mânie, de la detaşare sau melancolie

[10] idem Terasa... p.8
[11] ibidem Terasa... p. 194
[12] ibidem Terasa...p. 8
[13] Ion Vlad, *Jurnalul unui scriitor*, în *Tribuna* nr. 33, 1981, p.3
[14] ibidem Terasa... p. 34

resemnare la polemic acută.[15] Ioan Nistor a realizat o grupare a tabletelor lui Gurghianu, după un criteriu thematic, cu precizarea însă că deseori se întâmplă să coexiste pe aceeaşi pagină cele mai diverse teme.

O primă grupă ar putea fi, precizează criticul, aceea care vizează domeniul vieţii literare; a doua categorie de tablet este aceea în care inenţiile artistice sunt proeminente; a treia, cuprinde însemnări cu character documentar, autobiographic, notă de călătorie, amintiri, consemnări, diverse efectuate cu ocazia unor excursii prin ţară ori prin străinătate; o ultimă grupă de tablete, a patra, ar fi aceea a implicării directe în cotidian, în realitatea proximă a ,,străzii".[16]

Viaţa literară pentru Aurel Gurghianu însemna ore în şir în redacţia revistei *Steaua,* în primul rând, precum şi multe alte ore petrecute în universul creaţiei sale care putea fi oriunde şi în orice împrejurare. De pildă, în *Seară de august* (Terasa şi alte confesiuni, 1978) Gurghianu începe această tabletă pe un ton familial cu ajutorul căruia îl invită pe cititor, în propria-i manieră, în universul său banal, ar zice scriitorul, dar detalierea amănunţită a contextului şi relatarea ludică accentuează respectul scriiturului pentru cititorii săi. ,, Ce bine e că-n seara aceasta telefonul meu e mut ca un lemn ud şi că băieţii n-au venit să mi-l reapre. Mi-a rămas şansa de a-mi scrie rubrica, înainte ca Veronica, dactilografa noastră unică, să plece în concediu". Poziţiile scriitorului, în contextul complex al vieţii şi creaţiei, sunt antitotalitare. El nu s-a ruşinat să abordeze adevărurile crude ale momentului.

Confruntările de idei sparg monotonia şi declanşează efervescenţa ideilor. O trăsătură de caracter a omului de litere la care ţine foarte mult este demnitatea. În acelaşi timp, Gurghianu pledează pentru ideea de grup literar, nu ca mediu propice uniformizării ci ca prilej al diversităţii. În tableta *Moravuri* (*Terasa şi alte confesiuni*) sunt abordate acele aspecte morale pe care le ridică scrisul, importanţa actului creator şi responsabilitatea celui aflat în faţa colii albe de hârtie: ,, Ca să răspund la întrebarea pe care mi-am pus-o adeseori, ce detest mai mult în practica vieţii noastre literare, voi spune în primul rînd *opacitatea* voită, programatică, deci condusă de un interes egoist, faţă de ceea ce simţim că ne depăşeşte, sau că nu vine în atingere cu schema noastră prestabilită, atunci când e vorba de valori neîncadrabile într-un joc al bursei pe piaţa literară." În aceeaşi tabletă, Gurghianu vorbeşte despre rigiditatea cu care sunt primiţi noii poeţi, aceeaşi cu care s-au confruntat şi Arghezi, Bacovia, Blaga sau Barbu. Şi ei erau ,,inaccesibili" la un moment dat dar au reuşit prin talentul lor şi cu ajutorul condeiului jun să despartă apele de uscat, adică să implementeze câteva principii de artă menite să conducă literatura pe diferite căi.

Scepticismul în ceea ce-i priveşte pe noii scriitori poate fi identificat şi la Gurghianu care încheie tableta într-un mod ironic la adresa tinerilor absolvenţi de facultate care s-ar apuca de tradus manuscrisele încredinţate de Baconsky şi ar folosi termeni nepotriviţi valorii acelor manuscrise. Într-un onterviu acordat lui Mikó Ervin, Aurel Gurghianu declara că şi-a descoperit o nouă vocaţie şi anume cea de prozator, cu ajutorul căreia poate stabili relaţii mai fireşti cu lumea înconjurătoare: ,,M-am amorezat de tableta literară care mă poate exprima mai direct, în formule mai inedite, în dialogul cu realitatea imediată".[17]

Volumul *Anotimpurile cetăţii* (1988) însumează 90 de tablete care prin substanţa lor lirică, prin limba comună a poeziei, egalează performanţele poetice dintre cele mai notabile. În acest volum al scriitorului, intenţiile artistice sunt proeminente, caracterizate de o tentă suprarealistă care însumează imagini sau dialoguri când triste, când ironice sau absurde

[15] Ioan Nistor, *Aurel Gurghianu, Poezia cotidianului,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2015, p. 146
[16] idem, p.152
[17] Mikó Ervin, *Întâlnire cu anul 2000*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 63

pealocuri (*Să pansezi o garoafă).* Interviul acordat jurnalistului Mikó Ervin, din care am citat anterior, este reprodus în totalitate în acest volum de tablete. Titlul, ironic poate, *Cine eşti dumneata?* este urmat de un tir de treisprezece întrebări care alcătuiesc un curriculum vitae, succint, precum îi cere Mikó. *Întâlniri cu anul 2000* este titlul interviului publicat la editura Dacia, în 1989 şi reprezintă un punct de plecare în creaţia aurelgurghiană[18] şi o dezvăluire a naturii scriitorului în ceea ce priveşte literatura şi activitatea sa literară.

A doua tabletă din volumul de proză îi este adresată bunului prieten al scriitorului, Létay Lajos cu ocazia împlinirii a unui număr de ani, neimportant pentru Gurghianu. În cele două pagini, scriitorul îşi exprimă admiraţia faţă de activitatea literară a poetului maghiar şi notează elementele comune pe care le dezbate şi el în creaţiile sale: ,,Casa natală, prietenii, bătrînii, cimitirul satului, ,,cele două fete care stau pe mal", ,,frunzarul tresărind cu geana somnoroasă"(...) pînă la femeia din tramvai purtînd în pîntec viitorul prunc, ori pînă la viziunea noilor oraşe, toate ne sînt identice – pentru că fiinţa noastră s-a pătruns de ele şi le exprimă în limba fiecăruia."[19] Prietenia lui Gurghianu cu Létay Lajos este descrisă de scriitor ca fiind una puternică, bazată pe respect reciproc, muncă şi colaborare, în pofida faptului că cei doi îşi exprimau gândurile în două limbi diferite.

Gurghianu mai notează faptul că asemenea creaţiilor sale literare, pe o anumită spirală, poezia lui Létay Lajos se citadinizează. Oraşul lui intră sub incidenţa condeiului iar prisma sufletească răsfrânge cu claritate contururi şi forme, culori definitorii ale transformărilor cotidiene, raportate la epoca în care trăiau. Un alt bun prieten al lui Gurghianu şi mentor în acelaşi timp a fost A.E. Baconsky căruia îi dedică, asemenea prietenului maghiar, o tabletă în care îşi exprimă surprinderea în ceea ce priveşte expoziţia de lucrări plastice ale poetului A.E. Baconsky. Notează că ,,nu se bănuia poate disponibilitatea sa pentru o asemenea artă, gestată în tăcere, neanunţată, făurindu-se într-un plan secund, în umbra scriitorului ce strălucea prin verb. Şi totuşi, cum se poate vedea astăzi, pasiunea pentru pictură l-a însoţit de-a lungul anilor, i-a absorbit o parte din multilateralul său talent, şi iată, ne găsim în faţa unui artist cu totul original, cu o viziune a culorii şi desenului proprie, cum numai Baconsky putea fi în toate."[20]

În volumul intitulat *Carnet* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981) sunt adunate un număr de 78 de tablete literare, majoritatea cuprind însemnări cu caracter autobiografic, documentar. Ele se constituie în documente ale trecerii prin viaţă a omului de cultură care a fost Aurel Gurghianu şi reprezintă surse utile de informaţii atât despre omul cât şi despre scriitorul Gurghianu. Câteva trăsături ale portretului propriu pot fi totuşi deduse. Poetul apare ,,ca un sentimental vindecat, dar cu cicatricile încă vizibile, un citadin cvasimodern, dar constituit pe un fond rural solid şi sănătos, de o ireproşabilă moralitate şi seniorială seriozitate. În acelaşi volum, scriitorul este irepresibil şi pus pe şotii. Acolo unde liniile autoportretului lipsesc, ele au fost trasate de cei care l-au cunoscut." [21]

Evocarea frumosului citadin este omniprezentă în acest volum precum şi vegetaţia luxuriantă a oraşului dar şi fauna umană pestriţă.

Ochiul atent al scriitorului descoperă frumosul dar şi urâtul deopotrivă. Nu favorizează nicio categorie estetică, realitatea înconjurătoare este prezentată cu lux de amănunte, cu o tehnică a descrierii amănunţite care ne duce cu gândul la Balzac sau Călinescu.

[18] Ioan Nistor, *Aurel Gurghianu, Poezia cotidianului*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2015, p. 150
[19] Aurel Gurghianu, *Anotimpurile cetăţii,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, pp7-8-9
[20] idem, p.30
[21] ibidem, p.153

Numeroase exemplare umane care au eschivat forja culturii sunt descrise în mod ironic, accentuându-li-se latura de epatare într-o societate în care artificiile comportamentale sunt de prisos. De pildă, în *Episoade* (*Carnet,* 1981) scriitorul înregistrează limbajul bolnav de incultură al străzii dar nu lipseşte însă fineţea pedagogică, dublată de gustul pentru aforisme. Gurghianu este generos chiar şi atunci când împunge cu vorba, e sever în principii, uneori grav, dar fără didacticism ori pedanterie. Privirea lui este a unui moralist, sentinţa a unui înţelept, este un spirit complex, cu viaţa însăşi iar fraza îi aparţine unui meşter al cuvântului.[22]

BIBLIOGRAFIE

Gurghianu, Aurel, *Terasa şi alte confesiuni,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978
Gurghianu, Aurel, *Anotimpurile cetatii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988
Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani,* Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2002
Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987
Nistor, Ioan, *Aurel Gurghianu, Poezia cotidianului,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2015
Negrici, Eugen, *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
Pantea, Aurel, *Literatura onirică. Aplicaţii în poezia românească*, Editura Universitatea 1 Decembrie 1918 Alba Iulia, Alba Iulia, 2004
Piru, Al., *Poezia românească contemporană*, Vol.II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975
Poantă, Petru, *Modalităţi* lirice contemporane, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973
Poantă, Petru, *Radiografii (I)* Editura Dacia, Cluj-Naspoca, 1983
Poantă, Petru, *Radiografii (II)* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
Victor, Felea, *Reflexii critice*, Bucureşti: E.P.L., 1968;
Victor, Felea, *Secţiuni*, Bucureşti: Cartea Românească, 1974;

REFERINŢE CRITICE ÎN PERIODICE

Adrian Marino, *Aurel Gurghianu: „Biografii sentimentale"* în „Contemporanul", nr.25 (1965)
V. Ivăncescu, *Aurel Gurghianu* în „Luceafărul", nr.47 (1967)
Eugenia, Tudor, *Pe drumul unui poet tânăr* în „Viaţa Românească" , nr.8 (1954)

[22] ibid, p.155

RECEPTION DU THEATRE DE MATEI VISNIEC : AUTO-TRADUCTION ET REECRITURE

Violeta Cristescu
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: One could say, paraphrasing a Vişniec's character who referred to the translation of Lautréamont' work with the words: « Vous ne vous rendez même pas compte comme votre œuvre passe bien en roumain » (Visniec, 2009a : 18) [« don't imagine how good passes in Romanian your work »], that Romanian playwrights go well both in French and in Romanian. The author himself explained : « C'est que la langue roumaine est encore une langue fraîche. Elle est capable de recevoir beaucoup » (Visniec, 2009a : 18) [« [...] Romanian is still a fresh language ... just recently, capable therefore to receive a lot »]. Things are not the same regarding other writers of Romanian literature, who « pass »sometimes in French and due especially to Slavic words which are difficult to translate. In fact, Vişniec's work «passes» well and in a language or others because the author himself lives in both languages. We propose, in our paper, to argue that the acceptance of works, translation as stated by Henri Meschonnic, is the capital. You must get to think about language, that is, to understand what it is composed and how they act, issues that Vişniec's theater clearly proves.

Keywords: Vişniec, theater, reception, auto translation, rewriting.

Préambule

L'« auto-traduction », nommée aussi « traduction de l'auteur » ou « traduction auctoriale », est un objet d'étude spécial de la traductologie, tout comme le statut de l'auteur-traducteur qui, on le suppose, est « en empathie continuelle avec soi-même » (Lungu-Badea, 2012 : 26). La « réécriture », à son tour, représente les états successifs du même texte, qui sont, le plus souvent, variables en forme, contenu et dimensions et inclut aussi l'auto-traduction, l'édition, la révision, l'adaptation. Réécrire un texte n'implique pas le changement du code linguistique, mais si la transformation du texte réclame aussi un changement de style et de sens, alors le texte second n'est pas le calque de l'original, parce qu'il contient des différences essentielles. Ainsi devient-t-il indépendant (*Idem* : 123), comme c'est le cas, chez Eugène Ionesco ou chez Matéi Visniec. Il s'agit de la réécriture de la pièce *Englezeşte fără profesor*, devenue *La Cantatrice chauve*, chez Ionesco, et des pièces *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, qui part des textes de Ionesco, et *Le Dernier Godot*, qui part du texte de Beckett, chez Visniec.

Considérées formes d'écriture qui permettent l'exploration et l'expérimentation de nouvelles techniques et de nouveaux dispositifs scéniques, ainsi que la découverte de nouveaux modes de narration, l'adaptation et la réécriture sont deux types d'écriture théâtrale que l'on retrouve tout au long de l'histoire du théâtre, pourtant, ces pratiques continuent à entraîner beaucoup de critiques (Bontemps, 2007). Le problème lié à la terminologie a été résolu par la création du terme « tradaption » (terme forgé par Michel Garneau, poète et traducteur québécois), car le passage de la traduction à l'adaptation est subtil et délicat à saisir. Le secret

d'une bonne adaptation théâtrale tient du traducteur, qui donne un texte destiné, en tout premier lieu, à être lu : « c'est une voix, une certaine voix qu'il doit chercher à retrouver en quelque mesure, non pas certes quant au son, cela ne saurait être, ni même à proprement parler quant au rythme, le génie des deux langues s'y oppose, mais quant à la diction, quant à la respiration, quant à la manière dont cette voix s'élève puis retombe, s'accélère ou ralentit selon les mouvements de la tête et du cœur » (Delisle, 1985 : 7). Toutes ces idées sont prouvées en pratique, car, en général, les traducteurs de théâtre viennent en contact avec la rampe.

Quant à la réception, il faut observer que nous commençons à parler d'une esthétique de la réception à partir des préoccupations des théoriciens allemands (l'École théorique de Constance). Les théories sur la réception du lecteur ont été transférées au domaine des spectacles de théâtre, dans lequel deux courants dominent : l'un orienté sur la production du spectacle et l'autre, sur son interprétation. Ce qui est clair, c'est que chaque étude concernant la réception d'un événement théâtral oscille entre le spectacle et le spectateur, l'interaction entre la salle et la scène constituant, en fait, le point d'ancrage de toute théorie de la réception. Contrairement à la « perception », le terme « réception » se rapporte à ce qui se passe après la représentation (Walle, 2007), il s'agit d'une conséquence plus que d'une partie intégrale de l'événement théâtral. La réception entre, de cette manière, dans l'étude de la culture, de l'analyse des valeurs sociales et des mondes mentaux. Elle peut être vue sous deux angles différents : d'abord, en fonction des théories du théâtre[1], ensuite par l'étude pour elle-même, concernant le rôle et les réactions des spectateurs.

En ce qui concerne le théâtre de Vişniec, il faut remarquer que ses pièces sont écrites en français et auto-traduites, l'auteur renonçant, depuis 1992, « moment de sa première pièce en français » (Gancevici, 2009 : 54), de travailler avec des traducteurs.

Vişniec et le théâtre

Dans une interview assez récent, Vişniec raconte comment il a été reçu en France (comment il a reçu l'aide en qualité d'auteur vivant) : après les premières traductions en français de ses pièces, Le Centre National de Culture Dramatique (« La Charteuse », dirigée par Françoise Villaume) a réalisé la première représentation d'une de ses pièces, a organisé des lectures avec le public et lui a suggéré d'écrire une nouvelle pièce et de demander « aide à l'écriture » (Ion Mihai Ionescu, 2015). C'est de cette manière que l'auteur a écrit sa première pièce en français (*Le Marchand du temps*), auto-traduite ensuite en roumain (« *Negustorul de timp* »). Après la première représentation dans un théâtre professionnel, en France, on a le droit de demander, auprès du Ministère de la Culture, une bourse d'encouragement, que Vişniec a obtenu et cela l'a beaucoup étonné, comme il l'avoue, car il s'est rendu compte combien l'État stimule la création en Occident (notamment en France, où il y a aussi des aides pour les traducteurs).

À présent, Vişniec est considéré le deuxième auteur roumain, après Ionesco, qui s'est imposé dans le monde du théâtre français : « *Textele lui sunt la fel de cunoscute şi jucate în Franţa, ca şi în România* » [« Ses textes sont également connus et joués en France, comme en Roumanie », notre trad.] (Gavrilă, 2011). Pour ce dramaturge, le théâtre est une aventure, un art fondé sur des empathies et des réactions artistiques en chaîne (« *Teatrul este o aventură extraordinară, o aventură umană în primul rînd, o artă bazată, mai mult decît oricare alta, pe empatii şi reacţii artistice în lanţ.* » (Vişniec, 2014, la quatrième de couverture).

[1] Les théories du théâtre préconisent la réception dans une optique prescriptive - la sémiologie - ou descriptive concernant l'interprétation - la herméneutique.

Vişniec s'intéresse surtout aux textes écrits pour être joués, mais, pour lui, le théâtre représente, en même temps, littérature (« *Aproape declarat, el este interesat îndeobşte de texte scrise pentru scenă. În acelaşi timp, pentru el teatrul înseamnă literatură, iar literatura este planul profund din care se nasc ideile, întrebările şi meditaţia* » [« Il s'intéresse surtout aux textes écrits pour la scène. En même temps, pour lui, le théâtre signifie littérature et la littérature, c'est le plan profond d'où apparaissent les idées, les questions et la méditation », notre trad.] (*Ibidem*). Il soutient que le théâtre ne doit pas nécessairement être joué, il se peut qu'il soit seulement lu, ce qui permettrait au lecteur, confortablement assis dans son fauteuil, le livre à la main, de se construire son propre moment théâtral, et de devenir même le metteur en scène de ce moment dramatique (Vişniec, 2006). Laissons parler l'auteur : « *Cititorule, nu-ţi fie frică de genul literar numit teatru. O piesă de teatru se poate citi ca o bună pagină de literatură, ca un roman, ca o nuvelă, ca un poem. Instalează-te într-un fotoliu şi deschide această carte ca pe o fereastră spre tine însuţi. Înainte de a deveni spectacol, teatrul este literatură. Sigur, există astăzi şi regizori care nu au nevoie de cuvinte pentru a crea spectacole bune. Să considerăm însă că noi, tu şi eu, mai avem nevoie de această punte între viaţă şi suflet.* » (Vişniec, 2014, la quatrième de couverture). Ce n'est peut-être pas par hasard que, malgré sa célébrité, les études critiques sur son œuvre appartiennent surtout aux metteurs en scène (excepté *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* de Nicolae Manolescu et le volume *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde* de Daniela Magiaru, jeune critique de théâtre de Timişoara).

Dans les « Notes d'auteur » au volume *La Machine Tchekhov*, Vişniec écrit que Tchekhov est un auteur incontournable pour tous les acteurs de théâtre. Convaincu que le dramaturge russe est le précurseur du théâtre de l'absurde, Vişiniec vient argumenter qu'avant l'attente beckettienne, il y a eu l'attente des trois sœurs qui ne partent jamais pour Moscou : un personnage secondaire, comme le passant dans *La Cerisaie*, annonce le vagabondage métaphysique d'Estragon et de Vladimir. Tchekhov, le premier à avoir dynamité le langage théâtral du XIX^{e} siècle, représente le théâtre polyphonique, où les personnages font semblant de se parler, mais en réalité, ils ne se parlent pas, car ils ne s'écoutent pas. On rencontre très souvent, chez Tchekhov, le sujet de l'impossibilité de la communication, les personnages évoluant dans une logique de monologues parallèles. Le dialogue avec Tchekhov, c'est la façon que Vişniec choisit pour entrer en contact avec les techniques d'écriture du dramaturge russe, pour comprendre « quelque chose » de son mystère. À se demander si, en remplaçant le nom du dramaturge du titre de la pièce et en essayant de lire : « La Machine Visiniec », l'on arrive à comprendre « quelque chose » du mystère de l'écriture théâtrale de Vişniec. À notre avis, il faut plutôt y voir une sorte d'invitation à réfléchir au mystère du théâtre, en général.

« *Noul nostru Eugène Ionesco* » [« Notre nouvel Eugène Ionesco », notre trad.] (Ghiţulescu, 1996 : 10) a changé le genre littéraire, sans changer la méthode : sa poésie était théâtrale, son théâtre est, par conséquent, chargé de poésie. Dans la pièce *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, publiée en Belgique, l'auteur dit : « […] ma vie déborde de poèmes. Ma caboche est bourrée de poèmes. Dès que j'ouvre la bouche … je vomis des poèmes. Même quand je pisse, je pisse de la poésie … ») (Visniec, 2009a : 12) ; « Tout ce que je touche se transforme en poésie » (*Idem* : 28). L'idée est conservée dans la version roumaine : « […] *fiinţa mea iradiază poezie … Capul meu e plin de poeme … Cum deschid gura, vomit poezie … Chiar şi când mă duc să mă piş, ce crezi că tâşneşte din mine* ? *Versuri libere …*» (Vişniec, 2009b :78) ; « *Tot ce scriu se transformă până la urmă în poezie* » (*Idem* : 99). Il crée une métaphysique du texte, qui le fait inimitable.

Il est important d'observer les relations que l'œuvre visniecienne entretient, d'une manière évidente mais sporadique, avec le théâtre beckettien, mais aussi avec le théâtre ionescien, relations que l'on peut qualifier, de prime abord, d'interthéâtrales, puis, dans un sens plus restreint, des relations de « parodie » et de « pastiche » (Gancevici, 2009). On parle donc d'une relation intertextuelle, explicite dès l'un des premiers titres de Vişniec (il s'agit de la pièce *Le Dernier Godot*) attestant un phénomène d'« *interculturalité*, forme particulière d'intertextualité » (*Ibidem*). La co-présence dans les titres se manifesterait à partir de l'intitulé pastiché de Beckett, *La Dernière Bande*, et du remploi du nom du personnage annoncé dans *En attendant Godot* du même Beckett. D'ailleurs, la pièce *La Machine Tchekhov* se situe dans un schéma intertextuel identique, compte tenu de l'existence dans le titre du nom du dramaturge russe.

Remarquons le fait que Manolescu, critique roumain reconnu, qui ne considère Vişniec ni trop original, ni trop profond, parle des affinités électives visnieciennes (Manolescu, 2008), qui sont représentées de tous les dramaturges modernes (de Ionesco à Arrabal, de Brecht à Dürrenmatt et d'Adamov à Pinter, parmi lesquels quelques dramaturges roumains aussi : Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea, Vlad Zografi). Dans la pièce *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*[2], par exemple, « le poète », le protagoniste de la pièce, reçoit « la grande littérature française » (Visniec, 2009a : 19), celle qui n'est pas aux ordres du pouvoir : Ionesco (« l'auteur d'une admirable, incroyable pièce que je viens de traduire et qui s'appelle *La cantatrice chauve* », 2009a : 18), Lautréamont (« Je me suis permis de donner une nouvelle traduction de ses *Chants de Maldoror* en roumain … parce que la version qu'on avait était inacceptable », 2009a : 19), Raymond Radiguet (son idole de jeunesse), André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, André Gide, Camus, Beckett, Alfred Jarry. À tous ces représentants de la littérature française, on leur annonce la mauvaise nouvelle : « Vous êtes sur la liste noire. On n'a plus le droit de vous citer, ni de vous traduire. Vous êtes […] les représentants d'un art pourri, d'une pensée malsaine et d'une attitude réactionnaire » (Visniec, 2009a : 20). On leur demande, en même temps, la permission de publier leurs œuvres « dans ma toute nouvelle revue d'avant-garde qui s'appelle 'La nappe blanche'. Que je vais inaugurer maintenant, avec vous. Elle s'appelle 'La nappe blanche' parce qu'elle sortira … sur les nappes du resto de l'Union des Écrivains. Et sur les serviettes, bien sûr » (2009a : 20).

Cette pièce, « née du désir de rendre hommage à Eugène Ionesco au moment du centenaire de sa naissance » (Visniec, 2009a : 07), évoque l'univers de Ionesco et surtout les personnages et les situations dramatiques de plusieurs de ses pièces : *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon*, *Les Chaises Rhinocéros* (*Ibidem*). Elle imagine un rêve qui est, d'ailleurs, le rêve du personnage principal, Sergiu Penegaru (« Serge » ou « Camarade Sergiu » : « Étrange … Quand je viens te voir à la rédaction, tu m'appelles Sergiu et quand nous sommes ailleurs, tu m'appelles *Serge*… », 2009a : 25), poète et traducteur des pièces de Ionesco, rêve où « *La cantatrice chauve* et *La leçon* fusionnent » (2009a : 07). « Hommage sincère à ce grand maître de l'écriture qu'est Ionesco » (*Idem* : 08), la pièce nous présente un personnage « obsédé et hanté par … la cantatrice chauve » (*Ibidem*) et fait même apparaître la cantatrice et son créateur, tout comme dans le cas de Godot, le personnage de Beckett, avec lesquels « le poète » porte des

[2] La première lecture publique de cette pièce « librement inspirée de l'œuvre d'Eugène Ionesco » a été donnée au Théâtre du Rond-Point dans le cadre des Mardis Midi, par la Compagnie de la Gare, le 3 février 2009. Une mise en espace de la pièce a été présentée le 14 mai 2009 à l'Ambassade de Roumanie, Hôtel de Béhague à Paris, en partenariat avec la Délégation Roumaine auprès de l'Unesco, pour le centième anniversaire de la naissance d'Eugène Ionesco (Visniec, 2009, « Quelques notes »).

dialogues intéressants : « Je ne peux pas vous dire à quel point je suis poursuivi par une dame chauve depuis que j'ai fini la traduction de votre pièce. La cantatrice chauve est entrée dans ma vie comme une chimère. Elle m'accompagne partout » (*Idem* : 19).

Le théâtre de Visniec nous invite à réfléchir à ce monde où le visible et l'invisible coexistent : « Ça ne vous pose aucun problème de venir me voir, comme ça … tout en sachant que vous n'êtes qu'un personnage qui n'existe même pas ? » (2009a : 28), idée encore mieux mise en relief dans la version roumaine : « *Dar spuneţi-mi, când vă deplasaţi aşa, peste frontierele vizibile şi invizibile, nu vă deranjează ideea că sunteţi un personaj care nici măcar nu există* ? » (2009b : 99). Ce n'est que le poète qui voit les fantômes des écrivains qu'il admire (« *Il se promène sur les chaises 'occupées' par les écrivains français invisibles* ») (2009a : 21). La scène 14, qui présente les tentatives de décryptage des prétendus messages codés que contient *La cantatrice chauve*, ainsi que la scène 20, excellents exemples de mise en abîme de l'écriture de Ionesco dans celle de Visniec, sont, en même temps, des moyens de dénonciation de la cruauté humaine et de la bêtise politique (Jean-Pierre Longre, sur le site : www.visniec.com/pages/elasticite.php). Les « scènes supplémentaires » que l'auteur propose à la lecture viennent compléter le paradoxe de son écriture : l'interview de Sanda Stolojan, qui relate la visite de De Gaulle en Roumanie, en 1968, « tandis qu'à Paris les étudiants occupaient la Sorbonne » (2009a : 98) ; les développements d'un doctorant qui soutient que les génies conjugués du « trio infernal Ionesco-Cioran-Eliade » (*Idem* : 100) ont bloqué la création roumaine, d'où la nécessité de « tuer Ionesco » (*Ibidem*) ; le fait d'assister à l'apothéose fictive de Ionesco à qui l'on remet, dans la « scène supplémentaire 3 (possible scène finale) », son dossier de la Securitate (« sept mille page environ », 2009a : 105), qui, dans la version roumaine comprend « *în jur de şapte sute de pagini* » (2009b : 184), « summum de l'absurde au service de la nullité politique » (Longre, *Op. cit.)*.

D'ailleurs, Visniec considère Ionesco un de ses pères qui lui a donné, sans le savoir, le signal fort d'une liberté absolue d'écrire et un antidote contre la peur. Il l'a aidé, plus que tout système philosophique ou livre de sagesse, à comprendre l'homme et ses contradictions, ainsi que les abîmes de l'âme humaine, la vie et le monde en général. Écoutons l'écrivain : « *La ora la care descopeream piesele lui Ionesco, într-o Românie comunistă, unde absurdul cotidian rivaliza cu teatrul absurdului, am găsit în ele de fapt o expresie a libertăţii absolute şi o armă extrem de eficientă în lupta împotriva oprimării, a prostiei şi a dogmatismului ideologic. După ce am citit piesele lui Ionesco nu mi-a mai fost niciodată frică de nimic în cursul vieţii. Mai mult decât orice sistem filozofic sau carte de înţelepciune, Ionesco a fost acela care m-a ajutat să înţeleg omul şi contradicţiile sale, desfigurările sufletului uman, precum şi viaţa şi lumea în general* ». (Vişniec, 2009a : 73).

Fasciné du « théâtre comme personnage » (Silvestru, 1996 : 14), un personnage vraiment fabuleux, Vişniec crée, avec volupté, le théâtre dans le théâtre. Dans son œuvre, la peur est devenue cauchemar, la fin de la peur, c'est la mort (*Ibidem*). Le syntagme « théâtre court » (Grigorie, 2010), inventé en contrepartie, peut-être, au concept « prose courte », appartient toujours à Vişniec, qui, chose paradoxale, aime choisir des titres longs pour ses pièces (*L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une amie à Francfort / Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, c'est l'un des plus longs titres, à ce que nous savons). À se demander (à nouveau) si l'idée de revanche le hante ou il n'est question que d'une préférence pour les titres longs, qu'ils considèrent de petits poèmes (en contrepartie avec les titres courts, qui sont facilement oubliés). Nous dirions que le dramaturge fait le meilleur choix, car, comme il aime d'ailleurs dire, il aide

le spectateur / lecteur à retenir au moins un syntagme d'un titre long (comme le faisaient aussi Luigi Pirandello, Eugene O'Neill ou Dario Fo).

Notons aussi que la « dramaturgie cryptique » (Silvestru, *Op. cit.*: 12) de Vişniec gagne le public par le charme de la narration, le dialogue de haute tenue, le registre pathétique de la compassion pour le malheur, la comédie brillante, qui surgit des répliques et des situations, ou la réflexion rêveuse. L'homme de cette dramaturgie est un mystère et le dramaturge reste probablement lui-même un mystère, hanté d'inquiétudes (généralement, des inquiétudes philosophiques) : comment regagner la liberté par la soumission de ses limites ou comment vaincre la limite de la sphère terrestre, pour avoir accès à la sphère céleste. La réponse comprend une unique solution : par la lutte (*Idem* : 13). Sa technique dramatique et la richesse lexicale surprennent autant les lecteurs / les spectateurs que les critiques. Chaque pièce de Vişniec offre une place à la « péripétie » (*Idem* : 11). Nous y retrouvons l'exposition classique et le nœud dramatique, déroulés parfois avec le maximum d'habileté (comme dans la pièce *Le Spectateur condamné à mort*), le dénouement préparé avec la même habileté (comme dans la pièce *Le Dernier Godot*, qui se termine avec les premières répliques de la célèbre pièce de Beckett, prononcées par l'auteur lui-même et son héros d'*En attendant Godot*, entraînés, en qualité de personnages, dans un jeu vraiment séduisant sur l'éternité du théâtre, ou comme dans la pièce *Ţara lui Gufi*, qui n'a pas encore de version française (Gancevici, *Op. cit.* : 309), où l'on voit le royaume monstrueux des aveugles se volatiliser et les asservis d'un roi méchant et perfide regagner enfin la lumière et les couleurs). L'attente est l'un des motifs dramatiques qui y prédominent, ainsi qu'une expression plastique très concentrée, comme dans la pièce *Le Dernier Godot.* Pour Vişniec, la vie est « l'antichambre de la mort » (Ghiţulescu, *Op. cit.* : 8) ou une salle d'attente, « la porte » représentant l'expression restreinte qui apparaît souvent (*Trois nuits avec Madox, Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle* ?) comme une caractéristique de « l'étape roumaine » (*Ibidem*) de son œuvre.

Le théâtre de Vişniec s'est rapidement « classicisé » (Ştefănescu, 2003) et ne peut plus provoquer un scandale artistique, tout comme la dramaturgie de Beckett (ou de Ionesco) l'a fait à son époque. Vişniec est poli et distant par rapport à la vie, à la littérature et même par rapport à sa propre écriture. Le public est attiré par sa rhétorique élégante, que l'auteur pratique, malgré le sentiment de son inutilité. Dans toutes ses pièces, soient-elles paraboles ou simples jeux de l'imagination, l'on retrouve des séquences de ce qu'on pourrait appeler une comédie du comportement de l'être humain dans la société (*Ibidem*), qui représente, d'ailleurs, la vraie substance de sa dramaturgie. L'auteur prend un grand écart quand il regarde le monde, comme s'il était en visite sur la Terre, et enregistre, légèrement amusé et assez étonné, les automatismes du comportement humain. La plus grande partie de la dramaturgie du plus important représentant du post-absurde (Nelega, 2001) est créée par le symptôme culturel de la récupération, sa « spectalogie » (*Ibidem*) commençant en Roumanie, après 1990, quoique ses pièces soient écrites, pour la plupart, il y a une vingtaine d'années.

Un bilan de l'activité théâtrale de Vişniec, réalisé en 2005, par Alex. Ştefănescu, présente ses pièces jouées en plus de 20 pays (en Roumanie, par exemple, on a mis en scène plus de 30 pièces). Les 15 représentations réalisées par des compagnies privées, dans la section OFF du Festival de Théâtre d'Avignon, constituent des réalisations qui continueront, sans aucun doute (Ştefănescu, *Op. cit.*)

***Ultimul Godot* / *Le Dernier Godot* : réception du spectacle**

Le « personnage-princeps » (Silvestru: *Op. cit.* : 22) de la dramaturgie visniecienne, c'est l'Histrion par excellence : le Clown qui apparaît obsessivement presque dans toutes les pièces (*Trois nuits avec Madox* ; *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* ; *Du pain plein les poches* ; *Le Souffleur de la peur* ; *Petit boulot pour vieux clown* ; *L'Eau de Havel* ; *Artur, osînditul*, pièce écrite en roumain, qui n'a pas encore de version française, Gancevici, *Op. cit.*: 309, ou *Le Spectateur condamné à mort*). C'est un choix que l'auteur fait, reprenant une vieille tradition du bouffon qui dit la vérité, pour obtenir, à la fois, le tragique et le comique et pour nuancer le dialogue sur la vérité. Godot, le personnage de la pièce *Le Dernier Godot*, est lui aussi un clown frénétique. Il demande son droit à la vie : il prétend à Beckett la présence sur scène, se sentant complétement négligé par l'auteur, qui ne lui a jamais permis d'apparaître, même s'il avait le rôle principal. La rencontre entre Godot et Beckett se fait à l'extérieur du théâtre, après qu'ils ont été tous les deux jetés de la salle de spectacle. Normalement, c'était Godot celui qui n'existait pas, mais puisque tous les deux existent, Godot trouve l'occasion d'insulter son créateur et d'exprimer sa colère haut et fort. Il ne trouve pas sa place parmi les personnages de théâtre depuis ses débuts, donc il tente d'obtenir une explication de son auteur. Comme le personnage est crée pour jouer sur scène (« Je joue donc j'existe », Miron, 2009), sa question est tout à fait normale : « Est-ce qu'on a jamais vu un personnage qui n'apparaît pas? » (Visniec, 2004 : 42).

Cette pièce atteste le mieux l'appartenance de l'auteur à la « dynastie » Ionesco-Beckett, avec, sans doute, des influences autochtones, qui viennent de Marin Sorescu ou de Teodor Mazilu. Même le sens que l'expression « théâtre dans le théâtre » comporte pour Vişniec s'observe le mieux dans *Le Dernier Godot*, pièce créée en 1992. Le premier Godot compte 120 pages, le dernier, en compte 12. Devinez, demande Robert Germay, pourquoi nous avons choisi de représenter le dernier : « Blague dans le coin, la bonne raison est qu'il renvoie, sans le pasticher, à un chef-d'œuvre de l'histoire du théâtre. Le dernier donne l'occasion, plus de 50 ans après, de revisiter jouissivement le premier […]. Un autre quelqu'un n'a-t-il pas dit : Les derniers seront les premiers ? » (Germany, 2010). Créée au sein du spectacle « Les Chevaux à la fenêtre et autres 'courtes pièces' », la pièce a été mise en scène par Pascal Papini et jouée par Le Jodel-Théâtre des Célestins Lyon, en 1992. Une autre mise en scène, due à Michel Belletante, a été présentée, par la Compagnie Pli Urgent, au Festival d'Avignon, en 1996. À l'époque, la presse écrivait : « La création de Visniec et la mise en scène de Michel Belletante respectent scrupuleusement le code de l'absurde des écrits de Beckett, sonne même parfois comme *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute »[3]. Sous son apparente comédie, le théâtre de Vişniec traite de l'identité : ce dramaturge, nous rappelle Papini, vécut dans un monde où l'oppression et la délation mènent à la négation de l'individu. Dans notre univers de communication et de libéralisme, « cette problématique de l'identité se pose tout autant, et c'est dans cette errance moderne que son théâtre nous parle » (Papini, www.visniec.com).

En Roumanie, la pièce a passé à la radio, grâce à Attila Vizauer, du Théâtre dramatique de Galaţi, qui dit : « *A fost un moment de revelaţie, al descoperirii celor mai intime şi transcendente energii care coagulează actorul şi regizorul întru creaţie teatrală* » (Vizauer, sur le site : http://www.uniter.ro). [« Ce fut un moment de révélation, de découverte des énergies les plus intimes et les plus transcendantes, qui coagulent le comédien et le metteur en scène dans le

[3] *Pour un oui ou pour un non* est une pièce de théâtre créée comme pièce radiophonique en décembre 1981, parue en 1982, et représentée pour la première fois en français en 1986.

but de la création théâtrale », notre trad.]. En 1991, la pièce, mise en scène par Nicolae Scarlat, a été représentée sur la scène du Théâtre de la Jeunesse de Piatra-Neamţ[4].

***Le Dernier Godot* : réception de la traduction**

Il faut reconnaître que Vişniec représente le nom d'une histoire de succès : c'est le dramaturge (roumain) le plus joué sur les scènes de tout le monde et l'écrivain (roumain) le plus traduit. Son identité est « mouvante sans être éclatée » (Lungu-Badea, 2010 : 87), ses racines se trouvant en Roumanie et ses ailes, en France. Tout cela confirme l'hypothèse derridienne : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1996 : 15). Cependant, l'auteur avoue avoir perdu quelque chose du filon poétique pour quelques pièces écrites à même en français, mais il confirme, en même temps, avoir gagné en clarté, précision et harmonie. C'est exactement cette langue qui, à côté des cultures, politiques, religions, etc., construit l'identité complexe de l'écrivain. Quand on lit Vişniec, on entre dans un autre monde : « on oublie la loi, les lois, la loi de la pesanteur » (Benoît Vitse, sur le site : www.visniec.com). L'un des mérites de son art, c'est que son écriture traduit à coup sûr une parfaite maîtrise du théâtre, qui plus est du théâtre moderne, utilisant les acquis du passé, pour mieux en démonter des procédés, faisant intervenir des personnages en quête d'eux-mêmes, ne se berçant pas d'illusions et ne se privant pas de faire « réfléchir » le langage scénique sur lui-même. Tout cela a comme but de faire réfléchir le spectateur sur ce qu'il voit et entend (Jean-Pierre Longre, sur le site : www.visniec.com).

Le processus de réécriture s'annonce clairement depuis le titre, car *Le Dernier Godot* reprend le nom propre de la pièce d'origine et devient, inévitablement, le centre de la pièce (et bien sûr, le premier point susceptible d'intéresser la réécriture). La citation est présente, dans le texte de Vişniec, à la fin de la pièce. Ionesco parlait lui aussi d'une divinité maléfique et d'une divinité protectrice. Dans ce contexte, l'invention de Vişniec, son « dernier » Godot, ne nous surprend plus : il pourrait exister plusieurs dieux … Beckett devient personnage et s'intègre au monde abstrait de la fiction. Les mises en abyme, les transfigurations, les transmutations tiennent de l'art de Vişniec et elles s'ajoutent à son langage simple, poétique, savoureux (Cristescu, 2014 : 1095):

Matei Vişniec, *Ultimul Godot*, Cartea Românească, 1996 [1987] (p. 389)	Matei Visniec, *Le Dernier Godot*, Actes Sud, 2004 [1996] (p. 49)
GODOT (*Cu glas hotărît*.) : Ce faci acolo ? SAMUEL BECKETT : *Mă descalţ. Ţie nu ţi s-a întîmplat niciodată?*	GODOT (*d'une voix décidée*). Qu'est-ce que tu fais ? BECKETT. *Je me déchausse. Ça t'est jamais arrivé ?* FIN.

Il est difficile de ranger Vişniec dans une catégorie ou dans un courant ou même d'inscrire ses œuvres dans un canon littéraire. Il est encore plus difficile de faire la traduction de ses pièces, surtout parce que la langue française parlée dans les littératures francophones, hors la France, est le plus souvent une langue travaillée par une autre langue, « un français de traduction, où l'autre langue laisse des marques de son passage comme de l'origine perdue » (La Motte, 2004 : 195). Cette difficulté a été d'ailleurs saisie par Jean-Pierre Longre, qui, lors de la Conférence de novembre 2013, parlait de l'empreinte roumaine présente aussi dans les pièces écrites par Vişniec à même en français. C'est peut-être ici qu'il faut chercher l'explication à l'idée de Vişniec de travailler avec les traducteurs (Claire Jéquier a traduit du

[4] Informations disponibles sur le site : www.repertoire.chartreuse.org/piece6169.html, consulté le 10 nov. 2015.

roumain *Le Spectateur condamné à mort* et aussi *Petit boulot pour vieux clown*, mais à côté de Vişniec ; Gabrielle Ionesco a traduit du roumain *Le Dernier Godot* ; Gianina Cărbunariu et Vişniec ont fait la traduction de la pièce *Comment pourrais-je être un oiseau*; Virgil Tănase a traduit *Du pain, plein les poches* ; etc.), n'arrêtant jamais de s'y impliquer.

De nombreuses pièces de théâtre de Vişniec, écrites en français ou traduites de roumain en français, allemand, hongrois, ont été publiées en volumes, chez différentes éditions de l'étranger. L'auteur est aussi présent avec des poèmes, dans des anthologies publiées en France, Italie, Allemagne, Russie, etc. La fréquente mise en scène de ses pièces par des théâtres de Roumanie et de France, mais aussi d'Allemagne, Finlande, des États-Unis, de Pologne, Autriche, Russie, des Pays-Bas, de Belgique, Suisse, du Canada, d'Hongrie, Ukraine, etc. représente une autre forme de publication de son théâtre. Les Éditions Cartea Românească ont publié, pour la première fois en Roumanie, « une édition massive » (Vişniec, 1996, la quatrième de couverture) de la dramaturgie visniecienne : les deux premiers volumes comprennent des textes écrits jusqu'en 1990, le troisième, des textes écrits après cette année, la plupart étant publiés après avoir été joués. *Ultimul Godot*, le onzième texte du premier volume, est publié avant *Sufleurul fricii*, la dernière pièce de ce volume. En 2007, on a publié la deuxième édition du volume *Păianjenul în rană. Teatru*, ajoutant de nouveaux tableaux pour quelques pièces, avec une préface de Mircea Ghiţulescu.

Conclusion

Quelles que soient les raisons de la traduction et de l'auto-traduction des / vers les langues minoritaires ou majoritaires, les « cultures minoritaires » et les auteurs à traduire devraient être reconnaissants à l'intérêt des traducteurs comme représentants des espaces culturels, d'un horizon d'attente autre que celui de l'auteur ou celui du public-source. Pour ce qui tient du théâtre de Vişniec, il entretient des relations de « parodie » et de « pastiche » avec le théâtre de Beckett, il crée voluptueusement du « théâtre dans le théâtre », étant fasciné du « théâtre comme personnage ». Comme un personnage est créé pour jouer sur scène, la question de Godot (« Est-ce qu'on a jamais vu un personnage qui n'apparaît pas ? », Visniec, 2004 : 42) et la remarque de la cantatrice chauve (« JE SUIS LA CANTATRICE CHAUVE », Visniec, 2009a : 82) sont tout à fait justifiables dans le contexte du plaidoyer pour la représentation. La dramaturgie cryptique de Vişniec, composée de pièces courtes à titres longs, offre une place à la péripétie et gagne le public (et le lecteur) par les dialogues de haute tenue. Son mérite est d'utiliser la richesse du passé pour faire réfléchir le spectateur sur ce qu'il voit et entend. Cela montre sa parfaite maîtrise du théâtre qui le pousse à créer une métaphysique inimitable du texte.

Concernant la réception du théâtre de l'absurde, il faut remarquer le paradoxe que « le poète », personnage de Visniec, souligne quand il parle de l'absurde : il est connu et vécu ici (en Roumanie) et l'on écrit sur l'absurde là (en France). Nous pourrions dire, tout comme un autre personnage de Visniec, que nous n'avons pas peur d'un échange culturel avec certains pays de l'Europe occidentale, ni des pièces d'Eugène Ionesco, mais on devra préparer des préfaces adéquates lors de leur publication. Cette observation concerne l'absence d'un appareil para-textuel (préfaces, notes, tableaux chronologiques, etc.) de presque toutes les éditions des pièces de théâtre de Ionesco et de Visniec que nous avons consultées. Finalement, nous sommes tous d'accord avec Ionesco, que Visniec ne peut pas s'empêcher de citer quand il parle de la communication inter-humaine : les gens se sont fabriqué une carapace, la « rhinocérite », pour éviter d'avoir un véritable échange avec les autres.

Visniec offre à ses lecteurs (et spectateurs), tout comme Gancevici l'avait montré dans son ouvrage de 2009, un autre aspect du discours intitulant : sa traduction, adaptation ou bien nouvelle version qui, dans la langue d'arrivée équivaut souvent à une réécriture**.** Il continue de faire un aller-retour entre deux langues : pour chaque pièce écrite en français, il offre une version roumaine.

Bibliographie

Corpus d'analyse :

Vişniec, Matei, 1996, *Păianjenul în rană* (*Teatru I*), Volumul I, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Visniec, Matéi, 2004 [1996], *Du pain plein les poches et autres pièces courtes* (*Du pain plein les poches. Le Dernier Godot. L'araignée dans la plaie. Le deuxième tilleul à gauche*), Actes Sud – Papiers.

Visniec, Matéi, 2005, *La Machine Tchekvov*, Éditions Lansman, ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre.

Visniec, Matéi, 2009a, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Pièce librement inspirée de l'œuvre d'Eugène Ionesco, Carnières-Morlanweltz (Belgique), Lansman Éditeur, Collection « Théâtre à Vif ».

Vişniec, Matei, 2009b, *Occident Express. Despre senzaţia de elasticitate când păşim peste cadavre*, Piteşti, Paralela 45.

Bibliographie secondaire :

Bontemps**,** Véronique (coord.), 2007, « L'adaptation théâtrale et la réécriture : expérimentations scéniques et puissances de contestation », appel à cmmunications pour le Colloque international du 16-17 octobre 2008, Université d'Arois (Arras), information publiée le 28 novembre 2007 par Vincent Ferré (source Véronique Bontemps), consultée le 02 août 2015, sur le site: www.fabula.org./actualites/.

Cristescu, Violeta, 2014, « Traduire l'ironie, le paradoxe, la dérision chez Vişniec. L'analyse de la pièce de théâtre *Le Dernier Godot* », *in* Boldea, Iulian (ed), 2014, *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspective*, Section : Literature, Tîrgu-Mureş : Arhipelag XXI.

Delisle, Jean, 1985, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », Table ronde sur l'adaptation théâtrale, Hull, Palais des Congrès, 23 mars 1985, résumé des discussions publié in *Circuit* du mars 1986, informations consultées le 02 août 2015, sur le site : www.academia.edu/…/Dans_les_coulisses_de_l…().

Derrida, Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, INCISES, Collection dirigée par Agnès Rauby, Paris, Galilée.

Dyens, Ron, 1996, *L'Avant-Scène,* N^{o} 996 / octobre 1996, informations consultées le 10. 09. 2015, sur le site : www.cosmogone.com

Gancevici, Olga, 2009, « Beckett / Visniec : influences et ruptures », in *Les Funambules de l'affection. Maîtres et disciples*, études réunies par Valérie Deshoulières et Muguraş Constantinescu, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection « Littératures », p. 249, article consulté le 23 août 2015, sur le site : https:// books.google.ro/books?isbn…

Gancevici, Olga, 2012, *Matéi Visniec – parole et image*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.

Gavrilă, Cristiana, 2011, « Mirajul Matei Vişniec », in *România Literară*, N^{o} 31.

Germay, Robert, 2010, lors de la mise en scène de la pièce *Le Dernier Godot* au Théâtre Universitaire Royal de Liège, Belgique, informations retrouvées sur le site : www.visniec.com.

Ghiţulescu, Mircea, 1996, « Un alt Ionesco », Préface au volume : Vişniec, 1996, *Păianjenul în rană.Teatru*, ediţia a II-a, Bucureşti, Cartea Românească.

Grigorie, Toma, 2010, « Matei Vişniec – Teatrul scurt », in *Ramuri* N°3 / 2010, article consulté le 23 août 2015, sur le site : revistaramuri.ro/index.php ?id=1063&editie=44&autor…

Ionescu, Ion Mihai, 2015, « Matei Vişniec : Sibiul dă lecţii de umanizare a timpului », interview réalisée à l'occasion du Festival de Théâtre de Sibiu, consultée le 09. 09. 2015, sur le site : reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/interviu-cu-matei-visniec.

La Motte, Annette de, 2004, *Au-delà de mot* : *une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Berlin-Hambourg.

Lungu-Badea, Georgiana, 2010, « L'écriture bilingue de Vişniec entre identité, altérité et empathie », in *Synthésis*, « Discursive interferences », XXXVII, Académie Roumaine, Institut d'histoire et de théorie littéraire « G. Călinescu », Editura Academiei Române.

Lungu-Badea, Georgiana 2012, *Mic dicţionar de termeni utilizaţi în teoria, practica şi didactica traducerii*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest.

Manolescu, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Miron, Georgeta-Elena, 2009, « La réécriture d'une espèce en voie de disparition : *Le Dernier Godot* », in *Voix Plurielles*, Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC) Vol. 6, N° 9 / 2009, article consulté le 09. 09. 2015, sur le site : brock.scholarsportal.info>…>Miron.

Nelega, Alina, 2001, « Despre Matei Vişniec, Saviana Stănescu, Radu Macrinici … », in *Observator Cultural* N° 57 / 27 mars 2001, article consulté le 09. 09. 2015, sur le site : www.observatorcultural.ro.

Silvestru, Valentin, 1996, « Călătoria fantastică prin ploaie a lui Matei Vişniec în Ţara lui Gufi, împreună cu misteriosul Madox, osînditul Artur şi Spectatorul condamnat la moarte », Préface au volume : Vişniec, 1996, *Păianjenul în rană. Teatru*, Bucureşti, Cartea Românească.

Ştefănescu, Alex., 2003, « La o nouă lectură. Matei Vişniec (II) », in *România literară*, N° 46 / 2003.

Walle, Laetitia van de, 2007, « Étude de la réception de deux coproductions théâtrales européénnes, à travers des articles de la presse écrite d'Europe » (*Learning Europe* et *Gurs, une tragédie européenne*), mémoire on-line, consulté le 26.07.2015, sur le site : www.memoireonline.com.

Vişniec, Matei, 2006, « Cuvintele mele cerşesc încarnarea », Préface au volume *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Vişniec, Matei, 2014, *Omul din care a fost extras răul*, Bucureşti, Cartea Românească.

Sites consultés :

www.repertoire.chartreuse.org/piece6169.html

http:wwwww.uniter.ro (Attila Vizauer : « Îi mulţumesc lui Dumnezeu că îmi dă această …»)

www.visniec.com

www.visniec. com/pages/elasticite/php

THE LITERARY CANON BETWEEN OBJECTIVITY AND SUBJECTIVITY

Mirela Radu
PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Literary canon cannot be considered independent of the aesthetic reality and of a certain historic context. Canon gets shapes on the background of a literary and artistic era, being influenced and influencing, in its turn, society. There are two types of canon which influence each other: literary canon (which seems to be a blend of innovation and tradition in a certain moment in history) and the aesthetic one which precedes literary canon, nourishing it with energy. The relationship between the two is as follows: literary canon receives its sap from the aesthetic one, trying all the time to overcome the latter. The shift in cannon takes place when literary works do not endeavor anymore, when form becomes obsolete and art, in general, does not satisfy its knowledge purpose. The change of canon can be considered an adjustment of literary life to a new social-historical context.

Keywords: canon, aesthetics, innovation, gnoseology, tradition

Cum însuşi autorul *Canonului Occidental*- H. Bloom- afirma, cartea încearcă o identificare a trăsăturilor care să desemneze scritorii canonici, cei mai importanţi în cultura umanităţii. Autorul încearcă o ierarhizare a autorilor celor mai cunoscuţi pornind de la cele trei faze descrise de Giambattista Vico în *Ştiinţa nouă*: faza teocratică, faza aristocratică şi cea democratică, urmată de o perioadă de haos. Lăsând la o parte faza teocratică, H. Bloom începe prezentarea fazei aristocratice cu Shakespeare pe care l-a studiat în relaţie cu scriitori care l-au precedat: Chaucer şi Montaigne, precum şi în legatură cu autori influenţaţi de marele dramaturg: Milton, Samuel Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce şi Beckett. Bloom include în studiul său chiar şi autori ce l-au respins pe Shakespeare: Tolstoi şi Freud. Criteriul de selecţie aplicat de Bloom a fost acela al importanţei şi reprezentativităţii dar, totodată, autorul încearcă să ţină cont şi de specificul ţărilor de provenienţă. Deşi i se recunoaşte valoarea de sistematizare, lucrării lui Bloom, i se aduc şi critici. Una dintre ele este aceea că ierarhizarea este folosită din considerente de facilitate: "Ce e, deci, canonul, altceva decât un clasament mascat, un produs al ipocriziei intelectuale?"[1]

Ceea ce l-a determinat pe Bloom sa îi aleagă pe cei douăzeci şi şase de autori ca reprezentaţi canonici ai literaturii este originalitatea, inovaţia şi caracterul straniu al lucrărilor, caracter ce ne asimilează într-o aşa măsură încât nu ne mai surprinde. Bloom face referire la *Forme ale atenţiei* (1985) scrisă de Sir Frank Kermode, care, potrivit autorului, lansează cel mai lucid avertisment în legătură cu existenţa canonului. Instituţiile de învăţământ neputând funcţiona fără anumite dogme. Sperând într-o revenire a canonului, Bloom face referire la ceea ce el numeşte Şcoala Resentimentului ce aspiră la răsturnarea regulilor rigide în dorinţa de promova programele de reformă socială.

Criticul scoţian Alastair Fowler face dinstincţia între canonul virtual, care încorporează totalitatea operelor literare, canonul istoric care evidenţiază anumite opera literare în funcţie de

[1] Nicolae Prelipceanu, *Canonul, un subterfugiu intelectual?*, în Viaţa Românească, nr. 3-4/2009, p. 3

contextual istoric, canonul standard propus în scop educaţional, canonul particular al oricărui lector şi canonul propus de critică. Constanta acestei noţiuni este, însă, subiectivitatea şi caracterul permanent permeabil şi deschis al canonului: "The literary canon varies obviously-as well as unobviously-from age to age and reader to reader."[2]

Problema etichetei şi a canonului în literatura română veche este dezvoltată de Dan Horia Mazilu:"Elementul canonic, reţeaua canonizantă în vechile literaturi, în arta medievală, s-a născut dintr-o inclinare irepresibilă spre etichetă, iar această înclinare a fost modelată de foarte complicatul sistem de relaţii pe care îl implică ritualitatea esenţială a lumii medievale, ritualitate ce domină în chip exclusiv atât palierul laic, cât şi cel ecleziastic. În lumea medievală, raporturile oamenilor între ei – ca indivizi ori grupţti în «categorii» -, ca şi relaţiile lor cu Dumnezeu, erau subordonate etichetei, tradiţiilor, ritualurilor (să le evoc aci pe cele instituite – în Apus – între senior şi vasal), cutumelor, ceremonialurilor."[3] În Romania, cel mai avizat autor ce aminteşte de canon este Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*. Criticul invocă canonul estetic ca un prim criteriu pe baza căruia să se faca o selecţie. Manolescu consideră ierarhizarea canonică drept o sumă a trei elemente: valoarea, succesul şi un amalgam de factori sociali, morali, politici şi religioşi. Tot Manolescu discerne existenţa a cinci canoane în literatura română: canonul romantic naţional (1840-1884), cel clasic-victorian (1867-1917), modernist (perioada interbelică), neomodernist (anii '60-'70) şi, în fine, postmodernist.

Eugen Lovinescu este cel ce a dezvoltat idea autonomiei esteticului sprijinind dorinţa lui Titu Maiorescu de a desprinde esteticul "de sub tirania eticului." La mijlocul secolului al XIX-lea, parnasienii în frunte cu Theophile Gautier adoptă doctrina "artă pentru artă" deşi adepţii calofilismului existau încă din Antichitate. Deci, canonul literar apare ca noţiune, istoric vorbind, acum mai bine de o sută cincizeci de ani. Dar, ca orice noţiune nouă, şi canonul literar are nevoie de teoretizare pentru a fi inteligibil şi aplicat. Ori Nicolae Manolescu ignoră noţiunile teoretice de bază precum şi concepte din sfera istoriei critice. Canonul propus de Manolescu este unul "eseistic şi impresionist."[4]

În ceea ce priveşte operele şi autorii români studiaţi din punct de vedere al canonului literar în perioada interbelică sunt amintiţi marii "clasici": Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ion Slavici, escortaţi de criticii Junimii, Titu Maiorescu, cei patru mari poeţi: Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga şi Ion Barbu şi de cei cinci prozatori: Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu. În perioada post belică canonului oficial creat de presiunea politică, i se opune un canon autentic care, în anii '70, se traduce prin studierea poeziilor lui Nichita Stănescu. După 1989, se încearcă o reconstituire a canonului, fiind promovaţi autorii interzişi în timpul comunismului: Eugen Ionescu, I.D. Sârbu etc. Distrugerea şi apoi refacerea sunt două lucruri ce acţionează cel mai coroziv la adresa canonului, determinând dacă opera se circumscrie sau nu acestuia, iar criteriile sunt trecerea timpului şi rezistenta operei literare de-a lungul timpului istoric.

La nivel european, este larg acceptat faptul că formarea canonului a început în secolul al XVIII-lea când ediţii şcolare şi tratate critice încercau educarea cititorilor în legatură cu moştenirea literară. Trevor Ross în lucrarea sa, *Crearea canonului literar englez*, considera că acestă formare poate fi detectată mai devreme de sec. al XVIII-lea, încă din Evul Mediu,

[2] Alastair Fowler, *Genre and the Literary Canon*, New Literary History, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), p. 97
[3] Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche*, Editura Universităţii Bucureşti, 1994, p. 79
[4] Ioan Lascu, *Când este canonul oportun*, în Viaţa Românească - Revista editată de Uniunea Scriitorilor din Romania, nr. 3-4/2009, p. 61

perioadă în care se schiţează atitudinile culturale faţă de literatură în interiorul societăţii engleze. Alţi autori consideră formarea canoanelor literare ca fiind rodul "consolidării statelor naţionale."[5] Canonul, potrivit lui Dean Kolbas, depăşeşte aria restrânsă a ierarhizărilor critice şi academic. Canonul este influenţat şi influenţează, la rândul său societatea şi teoria critică a artei.[6]

Însuşi termenul de canon poartă multe conotaţii. În funcţie de domeniul în care se utilizează termenul putem deosebi între canoanele bisericeşti ce reprezintă regula, dogma bisericească, pedeapsa dată de biserică în momentul încălcării unei norme sau nume dat cărţilor Vechiului şi Noului Testament; canoanele muzicale ce reprezintă compoziţia muzicală în care două sau mai multe voci executa aceeaşi melodie; canonul tipografic ce înseamnă litera de tipar în care se tipăreau în trecut cărţile canonice şi, în cele din urmă, canonul literar ce reprezintă o regulă literară sau culegere de autori sau lucrări importante. Canoanele pot fi mai departe împărţite în canoane universale (ce desemnează opera de artă şi creatori la nivel mondial ce au influenţat prin opera lor societatea, morala şi arta contemporană cu ei) şi canoanele naţionale (fiecare ţară având propria listă de opere şi autori considerate fundamentale). Acesta departajare a canoanelor are la bază o delimitare pe orizontală. Împărţirea pe verticală a canoanelor, însă, poate fi adoptată după departajarea făcută de H. Bloom în a sa opera *Canonul Occidental. Cărţile şi şcoala epocilor*. În ceea ce priveşte perenitatea, canoanele se pot împărţi în canoane temporare (preferate de societate la un moment dat) şi canoane ce rezistă de-a lungul timpului.

Revenind la *Canonul Occidental* al lui Bloom, lucrarea începe cu epoca aristocratică (din Evul Mediu până la Iluminism) având în centru pe Shakespeare şi Dante deoarece, aşa cum afirma autorul, aceştia au trei calităţi indispensabile autorului de geniu "acuitate cognitivă, forţă lingvistică şi putere de inventive."[7] Shakespeare a influenţat, de-a lungul timpului, mulţi alţi scriitori: Voltaire, Cervantes, Lope de Vega, Joyce, Freud, Emerson şi chiar Kafka. Ceea ce creează aspectul autentic al operelor shakespeariene este universalitatea.

În ceea ce îl priveşte pe Dante, Bloom consideră că acesta trece dincolo de limite într-un mod personal şi deschis, definitorii fiindu-i stranietatea personajelor Beatrice şi Ulise ce fac parte dintr-o gnoză proprie a autorului *Divinei Comedii*. Următorul autor canonizat de Bloom este Chaucer ale cărui *Povestiri din Canterbury* se caracterizează prin prospeţime, cu o mare forţă de reprezentare a personajelor, demonstrând originalitate şi prin propria voce, maiestria imaginilor poetice şi ironie. În perioada Inchiziţiei spaniole apare pe scena literară Cervantes cu al său *Don Quijote*, care, opunându-se naraţiunii picareşti, a inventat romanul şi care a influnţat, dincolo de ani, operele lui Stendhal şi Flaubert. "Nebunia" personajului central al romanului este refuzul de accepta realitatea, îmbinând alienarea, înţelepciunea şi altruismul.

În literatura franceză, Bloom identifică o "întrecere de titani"[8], reţinându-i totuşi pe Montaigne şi Moliere. Autorul *Canonului* consideră că triumful lui Montaigne rezidă în contopirea dintre el şi cartea sa, aflându-se într-un continuu dialog cu el însuşi, reuşind să exprime scepticismul fiecărei fiinţe umane. Moliere are însă o atitudine pragmatică, geniul său unic constând în contrucţia personajelor, iar opera sa face tranziţia de la farsă la comedia critică.

Milton este următorul canonizat de Bloom. Sursa anxietatii poetice miltoniene este însuşi marele Shakespeare. Relevant în acest sens este Satan din *Pradisul pierdut* al cărui nihilism intelectual se aseamănă cu abisul conştiinţei hamletiene. Dar canonul occidental nu

[5] E. Dean Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon*, Westview Press. 2001, p. 11
[6] Idem, p. 2
[7] Harold Bloom, *Canonul Occidental*, Editura Univers, 1998, p. 38
[8] Idem, p. 119

trebuie să uite de Dr. Samuel Johnson, un moralist idiosncratic neliniştit ce îmbină stilul aforistic cu eticul şi prudenţa, un critic empiric al literaturii şi vietii. Făcând referire la Goethe şi al său *Faust,* Bloom ca fiind "o întreagă cultură în sine, cultura umanismului literar"[9], opera sa fiind un sfârşit de drum şi nu un început. Ultimul autor influenţat de Goethe este Thomas Mann. Deşi ataşat clasicismului, partea a doua a lui Faust este romantică, nuanţele de credinţă catolică din finalul operei fiind doar o expresie a noncanonicităţii.

A doua mare epocă descrisă de Bloom este cea democratică care se întinde din punct de vedere istoric de la Romantism până la sfârşitul secolului XIX. Primii menţionati în acestă epocă de dezvoltare literară sunt Wordsworth şi Jane Austin. Poemele lui Wordsworth se caracterizează prin patosul controlat şi demnitatera estetică, prin idea că speranţa, atunci când se hrăneşte cu amintiri plăcute poate fi mai periculoasă decât disperarea. Jane Austin, în romanul ei *Persuasiune*, aminteşte de ironia shakespeariană, autenticitatea operei sale făcând-o să intre în Romantism. Bloom îl aşează în centrul canonului american pe poetul Walt Whitman a cărui originalitate îşi are obârşia în inventivitatea mitică şi în folosirea cu măiestrie a limbajului figurativ, înţelegând că patria are nevoie de propria religie şi de propria sa literatură. Asemuind-o în ce priveşte bizareria cu Dante sau Milton, următoarea autoare, Emily Dickinson, uimeşte prin "transformările ce erau în egală măsura legate de lumină ca şi golurile de întuneric."[10] Autoarea îşi câştigă locul în ierarhia anvizajată de Bloom prin legatura strânsă cu tradiţia, puterea cognitivă şi abilitatea retorică. Întemeietorii romanului canonic, potrivit lui Bloom, sunt Dickens cu romanul său de satiră *Casa umbrelor* şi George Eliot cu *Middlemarch*. Dacă Dickens rivalizează în inventivitate cu Chaucer şi Shakespeare, George Eliot sugerează că puterea interioară este egală factorilor externi. Şi literatura rusă vine cu un reprezentant de seamă în ierarhia propusă de Bloom. Acest autor este Tolstoi care are meritul de a prezinta aspecte familiare într-un mod atât de neobişnuit încât totul pare nou, simplitatea lui fiind un "triumf al retoricii."[11] Inspirată din fapte istorice, nuvela *Hagi Murad* este o operă homerică prin ambianţă, shakesperiană în caracterizare, compensând prin eroism, crede autorul *Canonului Occidental*. Învăţând să reînvie drama poetică post-iluministă, Ibsen se bazează pe o mitologie norvegiană ocultă atunci când a scris *Peer Gynt*. Ibsen construieşte graniţe neclare şi sunete mai mult decât în orice dramă de până la acel moment. Personajul este verosimil tocmai prin jocul de lumini şi umbre care-i construiesc caracterul. Fire frivolă, Peer Gynt este exponentul omului mediocru, meschin şi mânat de ambiţii mărunte.

Canonul literar, alcătuit în mod circumstanţial, în funcţie de modelele asumate de societate la un anumit moment istoric, încearcă uneori în mod subiectiv să cuantifice actul literar, să-l subsumeze unui principiu obiectiv, calitatea. Considerăm că aceasta ierarhizare propusă de canoanele alcătuite de critici avizaţi nu iau în calcul subiectivitatea. O literatură nu poate fi redusă la un număr limitat de autori, caracteristica istorică, naţională şi ideological nu poate fi pusă în sarcina unui anumit scriitor. Rolul asumat de orice canon, cel axiologic, nu poate fi atins dacă nu este luată în calcul şi subiectivitatea creatorului de canon. Omul recurge la canon pentru a îşi îndepărta incertitudinile, neînţelegând că, adoptând o ierarhizare pe care o crede apriorică, nu face decât să se adâncească în subiectivitate. Dimpotrivă, apelul la canon, la ierarhizare conduce la intensificarea neliniştilor. Totodată, ierarhizarea propusă de orice canon se întemeiază pe experienţa veacurilor şi generaţiilor trecute. Crearea unui canon, în orice epocă, se bazează pe trecerea prin filtrul subiectivităţii înaintaşilor.For the significance of the

[9] Idem, p. 173
[10] Idem, p. 239
[11] Idem, p. 264

literary canon would be hard to exaggerate. Apart from its obvious exclusions and limitations, it has a vital positive influence by virtue of its variety and proportions. Arrived at through the interaction of many generations of readers, it constitutes an important image of wholeness."[12]

Canonul este supus în permanent prefacerilor dictate de istorie şi evoluţie literară. Nu există canon desăvârşit, este un sistem deschis, în care valorile literare baleiază în funcţie de o multitudine de factori obiectivi şi subiectivi, în care conştiinţa estetică a fiecăruia creează limite sensibile între care se pot cuprinde fapte gnoseologice individuale. Canonul este doar expresia necesităţii umanităţii de a cuantifica.

Ideea de canon nu este una idependentă de realităţile societăţii în care se creează, ci, dimpotrivă, este muabil, supus permanentei verificări. Bazat pe tradiţie, canonul are aspiraţia de a privi în viitor, de a lăsa generaţiilor viitoare o scară de valori. Iar acest proces, înfăptuit de oameni pentru oameni, este mai degrabă subiectiv decât obiectiv şi imuabil. Canonul poate fi mai degrabă o sugestie la care aderă sau pe care o resping conştiinţe individuale. Bazat pe premise obiective, canonul unei literature va sfârşi cu eterna întrebare: Ce trebuie inclus în el şi ce trebuie lăsat deoparte? Indus de nevoia de sistematizare, ierarhizarea propusă de orice canon literar va ajunge să răspundă doar temporar deziderat, principalul principiu căruia i se va supune fiind subiectivitatea.

BIBLIOGRAFIE

Alastair Fowler, *Genre and the Literary Canon*, New Literary History, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II, 1979

Harold Bloom, *Canonul Occidental*, Editura Univers, 1998

E. Dean Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon*, Westview Press. 2001

Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche*, Editura Universităţii Bucureşti, 1994

Ioan Lascu, *Când este canonul oportun*, în Viaţa Românească - Revista editată de Uniunea Scriitorilor din România, 2009

[12] Alastair Fowler, *Genre and the Literary Canon*, New Literary History, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), p. 97

TYPES OF FEARS IN ROMANIAN HORROR SHORT STORIES

Alexandru-Ionuț Micu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The aim of this paper is to present the elements that create a horror story. I analyzed eight different short stories by Romanian authors. They depict many types of fear: of oblivion, of the unexpected, of change and maturity, of failure and of the unknown. When ellaboratting their texts the writers used: themes(survival; ghosts of the past; madness and illness); motifs(revenge, the double); shift of roles; the mirror effect; typical spaces (foggy woods at night time, abandoned plains, mansions with hidden dark chambers); horrid and grotesque descriptions.Writers of horror attempt to illustrate various characters with faults as well as qualities so that we may connect with them. Trapped in impossible circumstances, they fight back their fears and hesitations in order to save their lives and the ones dear to them. Overcoming moments of tension is possible with particular interventions and unbelievable plot turns. At the same time a good short story includes an impressive theme, a wonderful rendition of climax, an unpredictabele ending such as ironic or funny, a need-to-know feeling and it must leave the reader with a lasting impression. It doesn't matter if it's good or bad as long as you remember that title. Awful readings are good readings since they help you make the difference.

Keywords: fear of change and maturity, the motif of the double, mental crisis, murder, grotesque description.

In *Credit Restant*(*Residual Loan*) Tibi and Tina are hidding from sniffers and engines that may come for them at any given time. They are secluded in a forest, fighting for their lives like in a *Hunger Games* scenario. The two are but pions in a system that uses them in a cat-and-mouse game. This system is based on power and money, luring people into taking bank loans. Then, if you don't pay back the loan they come to take away your children. If there's an ambulance then they take someone for organs or they force you to donate a leg, an arm or an eye. If there's a grey car then they take your child to another family who will adopt him/her. The corrupt, wicked authorities take everything away from the townspeople and play dirty, not looking at the disaster they leave behind. For example, Tina had both her son and daughter taken away. When her husaband Robert died in a car crash the bank refused to pay the life insurance claiming that during the autopsy doctors have found a drug in his system.

A divorced man, Tibi knows his young son is safe because he left the town with his mother. Loving and skillful, Tibi enncourages Tina they will survive. They are presented as frightened, with shabby clothes and no left food but positive regarding their future. Although Tibi knows they can be kidnapped by an engine at any time, he supports the depressed Tina telling her about their plans together. Since every second might be their last, the two take Hibernol that will keep them asleep for several months. This is a cheaper way to cope with the unpredictable, dark fears. They are stuck in an apocalyptic setting resembling a world war.

Răzbunarea Mută(*The Silent Revenge*) describes Antonia as a tricky character that keeps the reader confused until the end. The third person narrator pulls your leg by building the text from appearances. Antonia, a cat nanny has an unpleasant surprise when she receives an e-mail

with a request from an old client. Following her client Helena's instructions, Antonia is taken by Thomas, Helena's driver, to the mansion. It is there where she will take care of Kathy for the next two weeks. Antonia felt uneasy about the whole story from the start. Helena's e-mail sounded familiar and strange coming from someone whom she hardly knew. The message was unclear, sloppy and written in haste. Helena's unrestored and old mansion made her look careless. These traits weren't typical for Helena, an ambitious, cold hearted business woman. Once she enters the mansion and revisits thoughts from the past the reader is presented the real Antonia. Silent and enraged all these years, she never took action in doing justice to herself. She inherited a mansion and was supposed to marry her lover Thomas. But he secretly loved Helena, Antonia's wicked cousin and they excluded her by taking over the inherited domain. Antonia never did anything because she didn't feel up to it. She buried inside herself all the anger and disappointment. The two wrongdoers took advantage of Antonia's naivety, fear and lack of self-respect. Now alone in Helena's mansion, Antonia finds herself back more than fifty years ago, alongside the young versions of her cousin and Thomas. The two plan to kill Antonia in order to get their hands on the domain but the victim surprises them. Antonia prepared a gun long before and kills the cousin she despised as well as Thomas. She is glad he is now her eternal lover.

This story describes Antonia's unfinished business. Her life is stuck in the past although initially I didn't see any connection between her and the fifty years younger Helena and Thomas. There is no reference whatsoever to Antonia's age and background but she has a gun ready early in the day when she meets Thomas. She had planned to rearrange her past for a very long time. Since the text abounds in Antonia's thoughts and references to her past I believed it was all her fantasy. She accessed a surreal world in her mind where she gets the sweet taste of revenge yearned for years. Past misery, lies and deception made Antonia's present dark. Before the past catches up with the present completely, Antonia becomes wiser; she defeats her fear, hesitation and gets out of her mind by listening to her impulse. Her present can change if she puts past deeds into order.

Păpușa (*The Doll*) describes a world in which artists and performers are replaced by dolls. They are human look-a-likes and can imitate people perfectly. Once the system is started, these robots cannot be shut down. This information is presented in a negative, threatening tone as if these dolls will take over the world in the near future. Laura, a successful singer and actress is apalled by the prospect that the doll Suzy will take her place. Laura's obsession with Suzy starts the moment this new doll is brought to the theater. For, these days, performers are replaced with dolls who can interpret perfectly. The robots observe the artist's performance and register the information thoroughly: the artist's gestures, voice, mimic. Gradually, the doll learns to imitate precisely. During a rehearsal, to everyone's shock, Suzy interferes in Laura's speech. The robot soon becomes the actress' nightmare. Terrified by the idea that she will soon be given the sack, Laura becomes extremely sensitive and paranoid. She forgets or mistakes the lines during the rehearsal to the director's despair. Now forty five and with a stoned son, Laura looks at her future with a sad eye. Her fame in the theater starts to fade and so does her self-respect. In the opening evening of *Phaedra*, Laura is confronted by Suzy who looks exactly like her. The doll kills her replica.

George, Laura's son, has a mysterious role in the text. He is always on drugs and listens to his mother's music in the headphones. This way, his intention and thoughts cannot be taken seriously. Apparently, he seems to push his mother's buttons and lead her to a nervous breakdown. That's because, while on drugs and delirious, he mumbles ideas about death,

monsters and darkness. Moreover, someone unlocks the door and lets Suzy out of the closet to wander in and out of the theater.

Caleb from *Un Crâmpei de Lumină*(*A Fragment of Light*) is the typical character never taken seriously by everybody else. In his village he is seen as a troublemaker, a nosy young man who medles in everyone's business. Like Mrs. Marple, Hercule Poirot or Sherlock Holmes he asks questions and gets involved in things he finds curious. Eversince he was a child the villagers have complained to his mother about his bad conduct. Although he was naughty and stubborn, his mother was wise to let him be himself and not punish him. For, she couldn't help but love him since all they had was each other. Reverend Butler, the spiritual leader of the community is apparently a devoted Christian who expects more involvement from his fellowmen. But his attitude reveals a selfish, cold-hearted man who treats the people with contempt. In the last few months numerous villagers were found dead in the forest. Their faces showed absolute terror with eyes and mouths wide opened and the only marks on their bodies were some stinges. They died of fright and had blood taken from their arms. Caleb's suspicions about Reverend Burt prove to be right since one night while wandering in the foggy woods he sees the priest talking to a dead man. He is Thomas Kant, one of the victims found in the forest. According to their plan they will unleash hell in the village with the help of the reverend's black magic and bring Thomas back to life. After Caleb tells the other people about the priest they catch him red-handed and manage to restore peace in the village. In the end the community appreciates Caleb for his brave heart and bright mind. It seems that his curiosity and need-to-know impulse saved everyone.

The character in *Spaima*(*The Fear*) goes through a mental crisis, feeling he is undergoing physical changes. He is a young, successful painter and poet on the verge of maturity. The perspective of significant change in his art and conduct terrifies him. The man believes he is going slightly mad the moment he observes his hands are older, darker and with long nails. His hands had always been white and tidy. He then goes through various states of mind leading to a tragic outcome. First, he leans on the concrete, close-by reality like the armchair he is sitting on. He thinks he must have done something wrong to somebody in the past like inhabitating someonelse's body. Now that person came back for his/her body. Nonetheless, his self-esteem goes so low that he sees himslef the armchair he is sitting on: lifeless, worthless, not deserving any attention. That's because he believes it's his fault only for the terrible situation he has to deal with. Like any young artist the man becomes exceedingly analytic and tries to find out the reason for his wretched state of mind. Lately, his talent has faded; the poems and paintings are not as good as the previous ones. Normally, he would access that source or piece of information and get inspired. Carrying out a poem or a painting would be second nature to him. That was until he lost it. Comparing himslef to others he felt it wasn't fair that he had these wonderful gifts and other people didn't. At times he felt thankful, if not extremely proud and didn't like that about him. As a result, he distanced himself from entering that state of dreaming or meditation. The state that would offer him inspiration. At the same time, since he was growing up he started being more cold and organized when carrying out a piece of art. This change of style and the departure from that wild, inspiring energy affected him deeply. It also lead to the development of an incessant fear.

After panicking and becoming delirious he concludes that someone else is inhabiting his body. Otherwise his nails wouldn't be so long to resemble a monster's. The man thinks who knows what these horrible, murderous hands might do next. He feels he's losing control and that he'll never find his true self. Fancying that in the universe there is his ideal double he will

forever search, the character decides to hang himself. But in the opposite corner of the universe his alter-ego is tired, disappointed of his lack of motivation and creation. The character's inner crisis is caused by the unforeseeing future and unavoidable changes. He's an intellectual that goes mad at the peak of his career.

Omul cu Șobolani sub Piele(*The man with rats under the skin*) introduces Johnny, a medicine student who goes mad in the last year of study. A brilliant young man, he unfortunately does the wrong experiments: implanting rat embrios in his intestines and injecting hormones and estrogen from a rat female. He gave birth to rats who still live underneath his skin. Johnny believed his mission in life was to make everyone else happy. The greedy, selfish rats ate all his good enery and lead him to possess a twisted, sick perception of reality. The young man thought of himself as a hero, a martir for the people around him. Johnny would lure his female victims in the park at night and drug them. Then he would trap them in a cage and tie them with a rope that wounds the victim to death. At the end the rats would lick the blood caused by the wounds. Once the girl was dead, Johnny would take the body in a glass cage with salt. The bulks of salt in contact with skin ate by rats would give the victim a particular glitter. The girls behind the window glasses looked like mermaids or ice queens. Johnny's next victim, the protagonist in the text was kept asleep for one week after he drugged her. She's lucky because he likes her and she gets to meet the murderer's sister: a short girl with black hair and pale skin. The girl decides to help her brother's victim. She gives her a tour of the house, in the torture chambers where the murders take place.The young victim learns Johnny's story from his sister and becomes terrified after the girl shows her Johnny's collection of victims. The two girls manage to stop Johnny's killings by drowning him in the pool of the house.

In *Scurtă Întâlnire*(*Short Meeting*) a young but extremely clever girl wanders around town; she seems careless but is masking a worrisome state of mind. She is watched closely in the big shop by a mysterious man, a rapist. He is the night time guardian of the shop. Taking advantage that the girl is in a dark corner far from the crowds, the kind man approaches her. He tells the young lady it's almost closing hour and tries to find out as much information about her as possible. While chatting, the girl's discourse amazes the man. Looking at her attitude and choice of words she seems to be a woman in disguise. The girl knows exactly who the man is and what his intentions are. Still, she plays her role claiming she had an argument with her mother and came here to look for something to eat. She is blond, beautiful, blue eyed and tempts the murderer, playing with his mind. He snaps and tells her about his previous rapes and killings. To his amazement, the girl is thrilled and not frightened by what he says. The moment the man loses his temper, she turns into a giant creature and eats him. She then returns into the shape of a little girl and is approached by a mid-aged woman. Apparently a murderer or a rapist, she mistakes the girl for a victim the way the guardian did. The text presents a typical plot: a conversation between a lost girl and a guardian during one late evening. But the characters' discourses are fascinating, revealing multiple roles: the hungry monster disguised as an innocent girl and her mission; the anxious rapist disguised as a likeable guardian and his horrible plan; the mysterious woman's intention regarding the young girl. The story ends in an ironic tone: no one can tell for sure who plays the cat and who plays the mouse or hunt to not become the hunted. At every new sequence and change of characters the two roles may switch. It's funny this should be the world we are living in. But in a symbolic way, it is the jungle we face day by day whether we're in or out of the house.

Arhanghelul (*The Messenger*) describes a mysterious murder of a young couple a hundred years ago in the county of Alba in Apuseni mountains. The narrator learns from his

friend the inspector of this terrible yet fascinating story. The investigation takes an unpredictable turn when the inspector starts to question what really happened. He comes across a booklet in the dead woman's luggage that only included a chapter entitled *The Journey*. It describes a miner's ordeal when he suspects his wife is having an affair with a land owner. Moreover, he believes the two lovers shall run with the small fortune he gained all his life. Disappointed and betrayed, he became ill and needed to release the burden from his shoulders. He confessed his turmoil to the local priest, Ion Biceanu, a pillar of the community. He gives the man a wise piece of advice like letting everything go and leaving the two to run with the money. God will punish the both of them. To the inspector's shock, character Ion Biceanu builds a wagon and plans to murder the two lovers so as to render justice in the world. After he kills the two in the woods, the priest puts the bodies in the wagon and pushes it in a precipice. After he finishes reading the chapter, the inspector finds out to his horror that the title of the booklet is *The Messenger* and the author is Ion Biceanu. The inspector believes the character and the author is one and the same person because the chapter reveals intimate ideas and details of moral pain. The story had the form of a confession. Ironically, after the inspector informed the police of what he discovered, everybody wanted to read Biceanu's books. The fact that the priest serial killer had hidden the miners' gold in the forest whereabouts made everybody search and dig in the area to find it. This was happening after decades of silence and stiffness in Alba. Here, every human activity stopped after all the gold mines were closed. And now investors were considering re-opening the mines to start an industry in the county famous for its murders. As soon as the narrator hears about the phenomenon going on in Apuseni mountains he gets ready to go there and start digging for gold. However, it is in this moment that the inspector tells him the news. After thinking things through, the inspector realizes the truth behind Biceanu's game. His stories describe murders, beatings, rapes and thefts that happened according to real events, to what each local man or woman confessed to him. He knew his writings would be successful if he places himself as central character, evil doer or murderer. In addition, he placed his books at the crime scenes; the text describes the bloody scene accordingly. This way the priest becomes part of the frenzy that now brought Alba county back to life. The clever Ion Biceanu didn't want his community to be forgotten and so he mastered his plan skillfully. But he included as well his own place in the public memory and into eternity.

The fear of oblivion governs Ion Biceanu's mind; feeling useless in a community of faulty people he wants to leave something behind. The miners' suffering can be felt looking at their lifestyle: working from dusk until dawn, spending the little they earn on alcohol and parties, being left with nothing. As a result they react in an aggressive manner and ultimately repent and confess to the priest. Biceanu, nonetheless, is affected by his peoples' despair and depression. He works hard to pass on the events that shaped his life from one generation to another.

Tina and Tibi fight for their lives not knowing what comes next; they are driven by the fear of the unexpected. The two girls struggle against Johnny and Caleb's against Reverend Burton have the same argument. The plot is constructed in a manner that keeps the reader and the characters in suspense; they come across surprises like Caleb's discovery of Burton's evil plan. The reverend seems the last person capable of working with the devil and of sacrificing his fellowmen. Compared to reckless Caleb, the protagonist that becomes Johnny's victim is helped by his sister. Another of his experiments, the short, frail girl supervises the victim in order to escape their tormentor. Tina is unbalanced following the drama she experienced when her children were taken away; it is this and her husband's death that makes her reluctant about

her future with Tobi. They team up and dare to dream of a bright near future doing simple things like after-noon readings. In the same respect, Johnny's sister decides to stop witnessing his cruel acts and to take action.

Antonia and Helena as well as Laura and the young artist have to deal with the fear of change and maturity. Undergoing physical change can be a shock for an artist who enjoyed success most of his/her life. At least this is the case for actress Laura and the painter who goes through a mental crisis. The former is desperate that she might lose her job and be replaced by robot Suzy. The latter believes he goes mad since the concrete world plays tricks on him; he observes his hands have turned into a monster's. The man isn't prepared to grow old and accept numerous changes including his craft. Compared to Laura, for Helena and Antonia it is not growing old that worries them but the psychological maturity. Antonia is the woman who has been sorry all her life and never did anything for herself only; she didn't matter for no one and had no self-respect whatsoever. Her opposite is successful Helena who used boldness and audacity to take everything away from Antonia including lover Thomas. The fact that roles are reversed and shy, naïve girl takes over proves that fear cuts both ways. Antonia who was afraid to take risks all her life took advantage of Helena's weak point: fear of failure. The business woman's life was not what it seemed and soon as the poor cat nanny saw her moment, she attacked. Just like Helena, Laura's fear of failure drives her to a tragic end. Living in a dystopian future world, the actress is appalled by the perspective of human like robots replacing artists and performers.

In *Short Meeting* it is the fear of the unknown that brings tension in the text and pushes everyone's buttons: both the characters' and the reader's. The guardian is the average criminal who lures an apparently innocent girl one late evening. The girl's discourse has sexual connotations and includes references to sadomasochism. She questions him on his methods of killing and plays with his nerves until he loses his temper. The man as well as the reader are puzzled by the girl's conduct but find it justified when she unveils her mask. The oppressor disguised as a protective figure is killed by the monster-hunter disguised as a victim. The introduction of a third character, the elegant woman, and her intentions ends the story with a question mark; with a prolonged state of doubt and of need-to-know.

In constructing their texts the writers used: themes(survival; ghosts of the past; madness and illness; appearance vs reality; rituals and sacrifice; pacts with the devil; happy ending); motifs(revenge, the double); shift of roles; the mirror effect; time standing still; typical space(foggy woods at night time, abandoned plains; glass cages and compartments; claustrophobic rooms; mansions with hidden dark chambers; parks at night; dark corners on busy streets); horrid and grotesque descriptions.

In order to survive Caleb makes the difference between friend and foes. The young man's and the priest's dislike of each other is clear from the start. Furthermore, Reverend Burton turns the mob against Caleb by creating him a reputation of a meddler and an obnoxious person. Ironically, it is the same mob made up of villagers that Burton wants to sacrifice for the sake of Satan. Laura is faced with Suzy, her replica, and this leads to an ongoing battle between alteration and perfection. Finally Suzy kills Laura as if Laura's consciousness destroyed her body from within. The actress' singing voice is heard throughout the text in George's headphones and at the final scene, in the cabin, where Suzy rests triumphant. It speaks of an immediate tragic end and it scolds Suzy for what she had done. The use of dolls in the text symbolizes people's obsession with perfection and high expectancies such as the hope for a long happy life. If *The Doll* deals with physical standards and paranoia, *Silent Revenge* analyzes

the opposition between past and present. In the past Antonia is scared and humble compared to Helena; but the roles reverse in the present. Familiar settings and being revisited by old figures and circumstances gives Antonia the chance to change her current situation for the good. This time her past self haunts her for good luck. The young artist's state (*The Fear*) is similar with Laura's; he must deal with his consciousness and try to make logical connections to what's happening to him. His double is at the opposite universe having opposite traits: despair and depression caused by the lack of talent and inspiration. Suicide for an artist. But in the main character's case it is self-doubt and heavy introspection that takes him on the brink of death. Nonetheless, he experiences transformations of the psyche that resemble madness. The young artist and Johnny, the brilliant doctor, are genius but for the worse. Johnny believes he does good to humankind by killing young girls in a cruel manner. Overwhelmed with surgery experiments and his collection of victims he even maims his own sister. The story, however, ends in a positive tone since the last victim and the sister move on and everything comes back to normal. The same ending is used in *A Fragment of Light*, as the title suggests. Caleb and the villagers leave the dark forest followed by a fragment of light that symbolizes hope, the fact that people's lives will change for the better. Burton, an example of wickedness, mastered his plan skillfully looking at the way he tricked Thomas Kant. The man was killed and then turned into a living dead by the reverend for his sole purpose: to have an assistant. In addition, the cunning priest promises Thomas he will turn him back human if they complete the last and most important ritual of sacrifice. With a distorted point of view, Johnny sees human sacrifice as something he is proud of. Burton and Johnny's surgical experiments on their fellowmen illustrate their idea of flesh and unity as a melting pot; as made of body parts or multiple identities. For, these mad men are different and special; they resemble normal but incomplete humans. "*Within the gothic genre one may witness the relentless destruction of "the human " and the unfolding instead of what I will call(...) "the abhuman". The abhuman is a non-quite-human subject, characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself, becoming other.*"[1]

Antonia is driven by revenge while completing her task in killing her deceitful cousin and lover. What matters for both her and Ion Biceanu is justice for all. From a humble priest he pretends to be a serial killer who confesses his sins in his books. He is actually a messenger, the avenging angel who leaves behind numerous books that bring life back in Apuseni mountains. On the other hand, the role of the pale girl, Johnny's sister, in the text is unclear at first. Her hesitation in helping the last victim keeps the character and the reader in suspense. For, it's her decision that influences the victim's outcome.

Dark rooms enable the gloomy atmosphere. Caleb encounters a huge bell with a dark depth when he finds the reverend's hiding spot. The bell's depth announces the sacrifice scene where the giant, hideous monster comes out from the depth of the foggy pond. This scene is also announced by Caleb's experience in the foggy woods at night; he hears whispers and sees strange shapes flying around his head. Suzy's mechanical grin before attacking Laura shows a cold murderer's mind. The doll has originally a glass cage and afterwards is held in a closet; a killing machine, she is like an intelligent beast or a surreal creature resembling a woman. It is also in glass cages that Johnny keeps his victims; they are in one of the dark rooms in his huge mansion. The short, pale girl shows the victim the secret paths while explaining the surroundings.

[1] Hurley, Kelly, *The Gothic Body*, Cambridge University Press, Great Britain, 1996.

While her past repeats itself, Antonia observes her companions and the space around her. Thomas smells like rotten meat and both he and Helena are cold as ice. The sky and the plain are leaden and there is no sound. At first, the victim doesn't believe Johnny's sister when she tells her about rats living underneath his skin; then, the girl shows the victim the man's X-ray as a proof. Funny enough, all through the tour the sister is bored and cold; even when the victim throws up at the sight of the dead girls, the sister says with a tired, bored tone that she will have to clean that later. The achievements of horror and mystery writers are the following: the construction of a complicated plot; the insertion of funny or ironic scenes; the lessons both the character and the reader learn; the thrill one has when faced with unexpected sequences; climax points built gradually; the addiction it gives one when discovering a new, intense emotion; the reading experience of a different literary genre.

Bibliography

Alzner, Diana, *Credit Restant*. *Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Anghilac, Cezarina, *Răzbunarea Mută*. *Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Fometici, Cătălina, *Păpușa.Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Hurley, Kelly, *The Gothic Body*, Cambridge University Press, Great Britain, 1996.

Kart, Lena, *Un Crâmpei de Lumină.Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Nemerovschi, Cristina, *Spaima.Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Niculae, Alexandra, *Omul cu Șobolani sub Piele.Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Tudor, Paul, *Arhanghelul. Best of Mystery & Horror. Revista de Suspans. Primul an*, coord. Mircea Pricăjan, Herg Bennet Publishers, București, 2014.

Internet Sources

https://www.psychologytoday.com/blog/brainsnacks/201203/the-only-5-fears-we-all-share , accesed on 23.01. 2016 at 00:48.

http://www.futurehealth.org/articles/The-Psychology-of-Fear-by-Saberi-Roy-100903-820.html , accesed on 23.01. 2016 at 00:48.

RENAISSANCE GIFTS OF FATHERLY LOVE

Simona Catrinel Avarvarei
"Ion Ionescu de la Brad" University of Iași

Abstract: Under the scrutinizing, scholarly exploring tools of researchers, texts reveal their inner architecture, an enthralling and intricate juxtaposition of symbols, meanings and textures. It is texture, with its organic connotation of fabric and tissue this study explores, while mirroring two Renaissance treatises on education, King James I's ***The Basilikon Doron*** *and Neagoe Basarab's* ***Învăţăturile către fiul său Theodosie*** */* ***The Teachings to His Son Theodosie****. The search of domestic metaphor, the warm and genuine style, the unconditional love of a father towards his son support the research approach, whose main aim is not to place the two works in contrast, but to highlight their common legacy of values, tone and humanism.*

Keywords: stately power, legacy, fatherhood, education.

Etiamsi omnes

On the evening of June 4th, 2012 HRH Prince of Wales paid a heartfelt tribute to his mother, The Queen, at the Diamond Jubilee concert at Buckingham Palace, mesmerizing the huge audience gathered to witness the once-in-a-lifetime event when he addressed her with the words "Your Majesty, mummy… " The strictness of the royal etiquette was unexpectedly diluted and a warm touch of genuineness and commonness set the tone for the speech that was to follow. All it took was a single word, understood in almost any language spoken on the planet –*mummy* - for the hundreds of thousands of people attending the ceremony to empathize deeply with the excitement of the moment. People need and yearn for affection, complete and unconditional; royal households have seldom been recorded in history for their stories of parental love, unfortunately enough parading rather 'generously' through pages of chronicles with stories of cold and rather tense relationships between parents and offsprings.

This study looks into the serene naturalness, sheer humanity and sound wisdom that two fathers poured over their beloved sons in words which, beyond their intellectual refinement, tell the eternal story of the loving and thoughtful parent, irrespective of rank, space or epoch. Most fathers have signed their private correspondence, addressed to their children, with King James's words 'Your loving Father' although class and century separate them. Concern, a high sense of duty, responsibility for one's young and unexperienced shape the most intimate fibers of the soul, as heart beats equally strong in the chest of a king as in that of a simple mortal. What nobler and evermore impressive through its humanity a mission than that of guiding one's son beyond the fragility of a mortal's life, warning him of the perfidious, yet alluring *fortuna labilis*.

Both *Basilikon Doron*, as well as *The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie* gloss, with fatherly love, that in the face of time all is nothing but a game of vanity of vanities.

King James VI and I (1567-1625) and Neagoe Basarab (1512-1521) shared the same epoch of Renaissance with all its imbuing humanism. The Wallachian ruler did not master the art of wars, nor did he excel in weapon handling, as history presents him rather as a diplomat, a

man of great culture and artistic refinement. He tailored his foreign policy as an unprecedented, at that time, exercise of diplomatic cleverness, maintaining peace with the Ottoman Empire and, on the other hand, building diplomatic relations with the Christian world. A genuine Renaissance prince, Neagoe Basarab founded the Monastery Curtea de Argeş, a masterpiece in the Byzantine style, and he was the one who also financed the printing of the Evangheliar / the Gospel Book by the monk Macarie at Târgovişte in 1512. Rather than otherwise, it was the art of writing that enthralled him[1] and thus, towards the end of his reign and life (1518-1521), he authored what is to be considered the first major Romanian literary work written in Old Slavic, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie / The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie*.

Infused by the spirit of its time, the treatise is an encyclopaedic[2] approach towards Christian principles and Orthodox spirituality, a work on diplomacy and international relations, on military tactics and strategy, but most of all on political and moral education. Under the princely quill pen, words flood the manuscript in a most graceful and sensible manner, sagely offering advice to a naïve and innocent prince, still ignorant of the ways of the world. Thus, the textbook may be regarded as a testament on the art and science of ruling, left by a father to his heir. An interesting detail comes with the etymology of the Wallachian sovereign's cognomen, in a sort of predestination of the scholarly act and destiny. Although a delicate and still much debated subject between historians and linguists, the origin of the Basarab name points in the direction of the cumin tradition, where it meant 'father and ruler', from *basar*, to rule and *aba*, father. Neagoe Basarab seems to have lived his life within the generous, yet constraining semantics of his name that predestined him to be a fatherly presence not only within the bosom of his blood-related family, but also in the extended family of his people.

Divided into two parts, *The Teachings* narrate the story of the divine origin of a ruler's power, rooted not in the fragile realm of the world, but in the celestial kingdom of God Almighty, a thesis that also appears in the *Basilikon Doron* as main rationale for a future king's education and for his understanding of the world and of the others. The two parts of Basarab's political testament are meant to warn the young prince of two main types of errors, hence their different structure and corpus of the work; whereas the first part is a moral compendium that criticises the mistakes or praises the glorious deeds of illustrious men, the second one indents to be a guide for the king's doings.

Using various sources, mostly the *Bible* and the *Old Testament*, *The Panegyric of St. Emperors Konstantine and His Mother Helen*, the novel *Barlaam and Josaphat*, Simeon the Monk's *Humiliation*, Sf. Ephrem's *Homily to the Transfiguration* and *The Teaching for Good Deeds and for God's Tolerance and Await*, *The Apocryphal about the Cross Wood*, Neagoe Basarab conceived the first part of his manuscript as a compilation of texts that would help the young heir comprehend the importance of refined education in shaping an exquisite moral and human profile, a must for all those called to shepherd the flock. The very association between a ruler and the Divine Shepherd does nothing but to emphasise the sovereign's God anointed status and the overwhelming weight of his office, in the spirit of the hesychastic tradition that

[1] "Neagoe Basarab, this Marcus Aurelius of Wallachia, artist and philosopher ruler, who makes us watch in amazement, as to an exceptional epoch of peace and culture, in the midst of many centuries' dark storm, the short while between the years 1512-1521." (B. P. Haşdeu)

[2] Hosted by the Cluj branch of the Romanian Academy manuscript 109 of the *Teachings*, coming from the private library of Ştefan Cantacuzino, contains 273 pages.

permeates the lines of the manuscript. In *A Paterne for a King's Inauguration*[3], James VI and I advises his son to be "a great watchman and shepherd…and his eye must never slumber nor sleepe for the care of his floke, ever remembering that his office, being duly executed, will prove as much *onus* as *honos* onto him."[4] The *Basilikon Doron* repeats the concept of the divine right of kings, equally voiced in another of King James's works, *The True Law of Free Monarchies*.

A pacifist himself, the king refutes such ruling strategies as fear, coercion, and pressure, much in the Machiavellian spirit of the means that justifies the end which most sovereigns unrightfully and exceedingly resorted to. A prince must dominate through his real, true and unspoilt *self*, and, most importantly, through his wits and wisdom:

He who shall become king must have a great mind and be able to know and understand the minds of the servants, whose minds ought neither to know, nor to understand, the mind of the king. (*The Teachings*)[5]

Furthermore, wisdom also refers to the power and capacity of listening to other people's advice, an idea that not only Neagoe Basarab passes on to his son, but also King James to Prince Henry:

[…] follow the advice of the mighty, the not so powerful and the most humble ones, for this is the right way. Join them in secrecy and ask for advice, and make room for the best ones in your hearts. (*The Teachings*)

Flatter not your selfe in your labours, but before they bee set foorth, let them first bee privily censured by some of the best skilled men in that craft, that in these workes yee meddle with. And because your writes will remaine as true pictures of your minde, to all posterities; let them bee free of all uncomelinesse and unhonestie: and according to Horace his counsell .- Nonumquam premantur in annum. *(The Basilikon Doron)*

The second part of *The Teachings* consists of twelve chapters that may be read in the key of a moral, ethical, social code and it is in this section where the reader comes to discover the author's personal ideas and style. Thus, the author speaks about the way in which a ruler has to equally honour noblemen and his faithful and trustworthy servants, how he should judge and settle disputes and rivalries between his subjects:

Should thou spend thine days with the chosen ones, their good advice and teachings will be with thee every day and every hour; be with the fools and the rebellious, and a fool and a rebel thou shall become. (*The Teachings*)

At the same time, the father draws his son's attention on how important a thing is for a future ruler to show mercy and generosity while being just and unbiased in his judgement - "and unto each, as the law says, thus thou shall do…" (*The Teachings*)

If diligent enough, thou shall lead your flock well, and not let some feast and become fat, while others starve to death. Be just onto all, giving every man his due, for as one's deed is, so shall one's honour and mercy be. (*The Teachings*)

A good, pure and courageous heart is the heart of a prince- "all shall help the good man, and all shall hate the coward" and thus, trying to dwell in the mind of his son long after his

[3] *A Paterne for a King's Inauguration*, authored by King James I of England, was for Charles, his second son and future king himself known as Charles I of England, what the *Basilikon Doron* was for Henry Frederick.
[4] *A Paterne for a King's Inauguration*, King James VI and I, apud. Parris B. ""The body is with the King, but the King is not with the body": Sovereign sleep in Hamlet and Macbeth" in Shakespeare Studies, vol XL, Susan Zimmerman and Garrett Sullivan (eds.), Fairleigh Dickinson University Press, 2012, p. 101.
[5] All quotations from *The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie* are my translation.

journey through the realms of this world would have come to an end, Neagoe Basarab authors, despite its humble and reserved tone, a genuine treatise on the art of lawful ruling.

Should thou not be willing to know your flock and be just onto all, what king and shepherd should thou be? (*The Teachings*)

All in the name of the unwritten moral and ethical code of the land and of its people, that has to be obeyed, of that warm humanity that urges the ruler never to hurt his subjects' soul and always to consider them God's creations, redeemed for eternity on the sacred wood of the Holy Cross. The complete man of the Renaissance ideals lives not only through his state affairs but also through his heart and personal reference to human values. A unique blend of oriental and occidental philosophy, mixing Byzantine Orthodoxy spirituality with the encyclopaedic character of the Renaissance singles Neagoe Basarab's *Teachings* out, offering it uniqueness and adding it on the frontispiece of universal values.

A father's concern for the education and wellbeing of his son makes us consider parts of the manuscript a judicious code of good manners and etiquette, where one learns how gentlemen should sit at a table, how they should eat and drink, details that equally concerned King James and are hence to be found in his letter addressed to his eldest son, Henry:

Use also the like forme in your gesture; neither looking sillily, like a stupide pedant; nor unsetledly, with an uncouth morgue, like a new-comeouer Cavalier: but let your behaviour be naturall, grave, and according to the fashion of the country. […]And remember (I say over againe) to be plaine and sensible in your language (*Basilikon Doron*)

There is a sad story behind the two manuscripts related to the early death of the addressees, Prince Theodosie and Henry Frederick, Prince of Wales and Duke of Rothesay. The former ascended the throne at a very fresh age, but died of tuberculosis, in Constantinople, at the age of 17; the latter lived one year more, and died of typhoid fever when his father was still ruling over England and Scotland. For the modern reader, the tragic destiny of the heirs seems to highlight even further the deep humanity of the text and its natural affectionateness.

Written and printed in Edinburgh in 1599, in seven copies only, as James's gift of knowledge and love[6] to his son and heir, the *Basilikon Doron* also speaks of regal power and responsibility. The 57-page document gathers precepts on the art of ruling, approaching in its three-part structure the sovereign's duty as a Christian towards God (Part I), the duty and responsibilities of his office (Part II), also outlining the code of etiquette and manners in its last fragment.

I have […] divided this treatise in three parts: the first teacheth you your duty towards God as a Christian; the next, your duty in your office as a king; and the third informeth you how to behave yourself in indifferent things, which of themselves are neither right nor among, but according as they are rightly or wrong used, and yet will serve according to your behavior therein, to augment or impair your fame and authority at the hands of your people. Receive and welcome this book then as a faithful preceptor and counselor unto you, which, because my affairs will not permit me ever to be present with you, I ordain to be a resident faithful admonisher of you. (*Basilikon Doron*)

If the two monarchs had exchanged documents, their heirs would have equally received the same sound advice and guidance. Both Neagoe Basarab and James VI and I urged their sons to be good Christians, to praise God and His infinite goodness, to rule over their subjects with wisdom and care, supressing any tyrannical thought and action; a clear mind and a pure heart

[6] In Greek, *Basilikon Doron* (Βασιλικὸν Δῶρον) means 'royal gift'.

will lead a prince towards the best way of prudent government. Reigning over England during its most special age of the Renaissance, a great art lover himself and a highly educated mind of his time, King James began his letter in the tradition of the Elizabethan sonnet, thus prefacing his manuscript elegantly:

Reward the just, be steadfast, true, and plain,
Repress the proud, maintaining aye the right,
Walk always so, as ever in his sight,
Who guards the godly, plaguing the profane.
And so ye shall in princely virtues shine…(*Basilikon Doron*)

He continues by explaining the reasons that made him lay down in writing some thoughts for his son, continuing thus the spirit of a special type of écriture, which, despite its solid didactic character, was born out of the most natural, yet extraordinary in its genuineness, fatherly love. Nicollo Machiavelli in *The Prince*, Erasmus from Rotterdam in *The Education of a Christian Prince*, or Lorenzo de Medici in *The Paternal Advice to a Cardinal* narrate the same story.

Since I the author thereof, as your natural father, must be careful for your godly and virtuous education, as my eldest son, and the first fruits of God's blessing towards me in thy posterity; and as a king must timously provide for your training up in all the points of a king's office since ye are my natural and lawful successor therein, that being rightly informed hereby of the weight of your burthen, ye may in time begin to consider, that being born to be a king, ye are rather born to onus, than honos, not excelling all your people so far in rank and honor, as in daily care and hazardous painstaking, for the dutiful administration of that great office, that God hath laid upon your shoulders. (*Basilikon Doron*)

Basilikon Doron may also be interpreted in the key of indebted gratitude that raises prayers of praise and thanks to Lord Almighty, who, in His infinite love and mercy has blessed a father with his son; in the name of this gratitude and love, the father feels that he should build his 'cathedral' in his beloved and dearest child, and no effort or no pain is too little for accomplishing his mission:

[..] hoping, yea, even promising unto myself, that GOD, who in his great blessing sent you unto me, shall in the same blessing, as he hath given me a son, so make him a good and a godly son; not repenting him of his mercy showed unto me, I end, with my earnest prayer to GOD, to work effectually unto you, the fruits of that blessing, which here from my heart I bestow upon you. (*Basilikon Doron*)

King James teaches his heir that in order to be a good Christian one must not only love and fear God, one should also closely follow the word of the Scripture and be grateful for what God had so generously bestowed upon him.

Now, the onely way to bring you to this knowledge, is diligently to reade his word, and earnestly to pray for the right understanding thereof. Search the Scriptures, sayth Christ, for they beare testimonie of me and, the whole Scripture, saith Paul, is given by inspiration of God, and is profitable to teach, to convince, to correct, and to instruct in righteousnesse; that the man of God may be absolute, being made perfite unto all good workes. (*Basilikon Doron*)

The words of the Old Testament that James urged his son to read, speak of the king as the judge of his people. Nevertheless, Henry ought to become a merciful and a God-fearing king, distancing himself from the vindictive law of retaliation and governing with justice and equality. And when all these would have been accomplished, the king should defend the many and oppressed if justice is on their side and sympathize with them:

[…] embrace the quarrell of the poore and distressed, as your owne particular, thinking it your greatest honour to represse the oppressours care for the pleasure of none, neither spare ye anie paines in your owne person, to see their wrongs redressed. (*Basilikon Doron*)

For there is no nobler a mission for a king than to lead his flock and look after it with care and affection. Thus, it is of the greatest importance to James that his son knew his duty, and knew it well.

A good King, thinking his highest honour to consist in the due discharge of his calling, emploieth all his studie and paines, to procure and maintaine, by the making and execution of good Lawes, the well-fare and peace of his people; and as their naturall father and kindly Master, thinketh his greatest contentment standeth in their prosperitie, and his greatest suretie in having their hearts, subjecting his owne private affection…(*Basilikon Doron*)

Common to the two authors is the wish to author a manuscript that would offer guidance and counselling when the paternal figure would have paid Charon the toll to cross him the Styx. From the realm of the shadows, where lips are muted and words muffled, such testimonies of love and wisdom will continue to tell the story of a father who once taught his son to be a great man and a good ruler.

Charging you in the presence of GOD, and by the fatherly authority I have over you, that ye keep it ever with you, as carefully, as Alexander did the Iliad of Homer. …(*Basilikon Doron*)

Both the *Basilikon Doron* and *The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie* gloss on the special relationship that a ruler must build with his conscience, a relationship to be fostered and interviewed unceasingly, as God shines upon those who honour Him with their lives, thoughts and deeds:

[…] remember every once in the four and twenty hours, either in the night or when ye are at greatest quiet, to call yourself to account of all your last days actions, either wherein ye have committed things ye should not, or omitted the things ye should do, either in your Christian or kingly calling: in that account let not yourself be smoothed over …. but censure yourself as sharply as if ye were your own enemy. (*Basilikon Doron*)

Neither Teodosie, nor Henry developed the crude, merciless and severely distorted concept of conscience most medieval rulers displayed almost so ostentatiously, almost blurring it into total annihilation. They did not come to speak the language of Machiavelli and were advised to distance themselves as far as possible from such rationale as the one that triggered the mechanisms of power that served Richard III to ascend the throne of England:

Let not our babbling dreams affright our souls;
Conscience is but a word that cowards use
Devis'd at first to keep the strong in awe.
Our strong arms be our conscience, swords our law.
Richard III, V. iii 308-311

No metal withstands time better than a brave heart and a living consciousness and the princes know that. Their fathers taught them the lesson of humility and Christian love, instilling a profound sense of duty and total self-commitment. The young princes are summoned to constantly remember their onus towards the Almighty, to master patience and keep their hearts immaculate and open and their minds sharp and awake. While King James ends his testament in a rather flamboyant style (Cohen 2015: 91), summarizing in just a few lines the core philosophy of the manuscript, the Wallachian ruler offers a final lesson of Christian generosity, self-abandonment and devotion. And most importantly, the two documents engrave splendid stories of (fatherly) love, lent to us beyond time and territory.

To conclude then, I charge you, as ever ye thinks to deserve my fatherly blessing, to follow and put in practice, as far as lyeth in you, the precepts hereafter following. And if ye follow the contrary course, I take the Great GOD to record that this book shall one day be a witness betwixt me and you. (*Basilikon Doron*)

Thus, if you bury your wealth in the belly of the poor, thieves will not steal it, and no moth shall eat it, and you will find yourself a true son of the heavenly kingdom, where joy is and eternal and unchanging happiness dwells, amen. (*The Teachings*)

Bibliography:

1. Basarab, Neagoe. *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, Litera Internaţional Bucureşti, 2001.

2. Buşulenga, Zoe Dumitrescu. *Valori şi echivalenţe umaniste, excurs critic şi comparatist*, Eminescu, Bucureşti, 1973. Print

3. Cartojan, N. *Istoria literaturii române vechi*, Minerva, Bucureşti, 1980. Print

4. Cohen, David. *Educaţia regală: Cum şi-au crescut regii britanici copiii din 1066 până în prezent*, Translated by Adriana Ionescu, ALL, Bucureşti, 2015. Print

5. James I. *Basilikon Doron or His Majesties Instructions to His Dearest Sonne, Henry the Prince*. Edinburgh, 1599, (epub) [http://www.stoics.com/basilikon_doron.html]. Web. January 2016.

6. Parris, B. "The body is with the King, but the King is not with the body: Sovereign sleep in Hamlet and Macbeth" in *Shakespeare Studies*, vol XL, Susan Zimmerman and Garrett Sullivan (eds.), Fairleigh Dickinson University Press, 2012. Print

7. Zamfirescu, Dan. Expresia genială a vechii civilizaţii româneşti, in *Istorie şi Cultură I*, Roza Vânturilor, Bucureşti 2003. Print

THE IMAGE OF NON-COMMUNICATION AND THE METAPHOR OF THINNESS IN "THE MOST BELOVED OF EARTHLINGS" BY MARIN PREDA

Mihaela-Gabriela Păun
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The study ***The Image of Non-Communication and The Metaphor of Thinness in "The most beloved of earthlings" by Marin Preda****, constitutes an application on the literature field. The thesis in which direction is argued, is the following:" The most beloved of earthlings" is a realistic prose which emphasizes the communist period, valorizing the urban in an essayistic and reflexive epic formula and being, in the author's conception, the novel of "an existence, totally assumed", revealing the unease of a conscience, captive in a time and space which refuses communication, amplifying its suffering and human degradation up to the "human meanness".*
Conclusion: "The most beloved of earthlings" is a documentary-novel, a proof of hard times, in which the problem of the intellectuals of the cities was doubtful, based on the relation between the fellow and historical becoming. In this context, of the changes of values, of communicative obscurity, it is revealed to us the tragic destiny of a "thinly" in history: Victor Petrini, a philosopher, the exponent of intellectuals, in a totalitarian and repressive regime which annihilates his quality of remaining human in all the situations, but who finds in love, the hope, the rescue resort. That's why, his confession, offers him the chance of avoiding existential despair; it is a level to finding his own identity, to recovery. Thereby, he communicates, fighting for the rights of the fellows to truth, spiritual liberty and purity; he communicates with us through his writing, which he wishes to be a revealing confession for the whole humanity, coming from his full existentialism "the book of a conscience and of an era", in the opinion of Eugen Simion.

Keywords: the image of non-communication, the metaphor of thinness, essayistic and reflexive thinking, realist novel, postmodern.

1. Introducere

Marin Preda este o apariție inedită în literatura română prin capacitatea sa de a-și surprinde existența în colaje identitare, viziune deosebită asupra vieții care-l individualizează și-l proiectează, în opinia noastră, în postmodernism, deși într-un studiu recent M. R. O Curelar surprinde doar aspecte de „classic or modern", iar Park J.O. reliefează problematica stilului realist.

Conceptul de postmodern se revendică, începând cu anul 1965, în Italia şi Statele Unite, dar se impune după 1975. În 1979 apare lucrarea lui Jean Francois Lyotard: „Condiția postmodernă", în care se precizează: „putem considera «postmodernă» neîncrederea față de metanarațiuni. Este vorba fără îndoială de un efect al progresului științific; care presupune mai departe la rândul său neîncredere […]. Funcţia narativă își pierde functorii, își pierde marii eroi, marile pericole, marile peripluri și marile scopuri. Ea se împrăștie într-o nebuloasă de elemente lingvistice narative, dar și denotative, perscriptive, descriptive etc., fiecare dintre ele vehiculând

valențe pragmatice sui generis […]. Noi nu formăm combinații lingvistice în mod necesar stabile, iar proprietățile lor nu sunt în mod necesar comunicabile" (Lyotard, 1981). În acest sens, remarcăm schimbarea opticii de percepere a realității, deoarece criteriile, care imprimă identitate operei pentru omul postmodern, au suferit o modificare: au valoare doar creațiile care se legitimează singure în contemporaneitate. În opinia lui Antonio Patraș „metaromanul", presupune „imaginarea ca asumare conştientă a ficţiunii, bazată pe conştiinţa de sine a personajului care e şi scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) şi care uzează deliberat de convenţia literaturii" (Patraș, 2011). În acest context, postmodernitatea se focusează pe literatura prezentului, cea care aspiră din trecut ceea ce este esențial pentru prezent. De aceea, putem concluziona că prezentul definește omul postmodern.

Conceptul de figură în viziunea lui Franco Rella expusă în 1981, în „Mituri și figuri ale modernului" reprezintă „articularea, atracția și structurarea la un loc a mai multor imagini ale gândirii" (Rella, 1981). În acest context, figura se impune ca o stare spirituală, o formă a sensibilității, o engramă sau schemă conform lui Gilbert Durand (G. Durand, 1977). Diferite accepții ale acesteia au individualizat conceptul în: lingvistică prin Louis Hjelmslev, Maria Carpov și A-I. Greimas; în stilistica structurală prin Michel Riffaterre; în hermeneutică prin Paul Ricoeur; filozofie prin Ludwig Wittgenstein și Franco Rella în filozofia culturii; în retorica veche și nouă prin Grupul M; în critica literară prin Jean-Pierre Richard, R. Barthes, G. Genette și Grupul Tel Quel, iar în pictură prin Dan Mihăilescu și Pierre Francastel.

Ipoteza de lucru are în vedere romanul „Cel mai iubit dintre pământeni", ultimul roman al lui Marin Preda, proză realistă ce scanează perioada comunistă, și valorifică urbanul utilizând o formulă epică de tip reflexiv-eseistică, un roman al „unei existențe asumate în totalitate"; se dezvăluie suferința unei conștiințe plină de frământări, captivă în spațiu și timp, ceea ce-i amplifică degradarea umană până la „abjecția umană": „Eu știu că omul poate fi, în aceeași clipă, foarte aproape de crimă, și, datorită tocmai naturii noastre, pline de contraste uluitoare și spectaculoase, tot atât de aproape de sfințenie, de divinitate" (Preda, 2009). Deci, în roman, se impune figura dominantă a lui Victor Petrini prin filtrul conștiinței căruia, se radiografiază o lume, o existență proiectată în propria-i conștiință, devenind astfel, un simbol al aspirației spre libertatea absolută. În altă ordine de idei, în opera lui Marin Preda, M. Spiridon remarcă, de asemenea, aspecte autobiografice, iar A. D. Rachieru îl consideră pe acesta un critic implicit al lumii în care trăiește, adică un utopic.

2. Romanul ca proiecție în conștiință

„Cel mai iubit dintre pământeni" este considerat de Eugen Simion în „Scriitor români de azi" ca fiind „cartea unei conștiințe și a unei epoci" (E. Simion, 1987). În opinia lui Marin Preda, reținută de marele critic și expusă în „Moartea lui Mercuțio", ediția a II-a, „scrierea unei cărţi este un act fundamental de existenţă, comparabil cu naşterea, iubirea [...] Sfântul Augustin spune (în cartea a 13-a a Confesiunilor) că în om sunt înnăscute trei certitudini inseparabile: a fi, a cunoaşte (a şti) şi a voi […]. El este, ştie că este, vrea să fie şi, cu orice preţ, el vrea să scrie. Căci a scrie este un alt mod de a fi, de a şti că eşti şi de a voi să cunoşti şi să fii în toate (şi prin toate) acestea" (E. Simion, 1987). În acest context trebuie înțeleasă mărturisirea lui Victor Petrini din „Cel mai iubit dintre pământeni": „Scriind, simt că trăiesc şi într-adevăr gândul morţii inevitabile îşi diminuează puterea de a-mi îngrozi conştiinţa" (Preda, 2009). În acest sens Costin Tuchilă în „Privirea și cadrul" precizează: „Experienţa scriiturii este, ca şi aceea a vieţii, o transcodare a concretului, transfigurarea detaliilor, traducerea imaginilor. Existenţă şi scriitură sunt funcţii paralele; ultima trebuie să „adune" ceea ce prima „risipeşte". […] să facă şi deopotrivă să refacă. […] Victor Petrini e un învingător, și un […] iremediabil înfrânt"

(Tuchilă, 2009). El estompează disperarea inoculată de eşecurile din plan profesional, sentimental, afectiv, prin „recuperarea timpului pierdut" cu luciditate, iar acest nou context îi permite ieșirea din incomunicarea la care fusese condamnat. Captivitatea lui Victor Petrini, îi oferă prilejul lui Marin Preda de a valorifica figura anomaliei timpului și motivul „zidului". Timpul din captivitate se sustrage realului. Orele își pierd semnificația, se golesc de minute umplându-se de suferință, iar secundele se încarcă cu timp până la saturare: timpul se contractă sau se dilată. Există un timp al suferinței și unul al lucidității. Astfel, timpul lui Petrini este o anomalie – timp lucid, ce exclude timpul real. Referitor la anomalia temporală, Nietzsche precizează în „Opere", ediția italiană: „solitarul va zice: ascultă, acum timpul s-a oprit. În toate veghile nocturne […] se probează un straniu sentiment de stupoare […] o specie de prea scurt sau prea lung, pe scurt impresia unei anomali a timpului […] nu mai avem ceasul în creier […] în acel moment […] nu există timpul" (Nietzsche, 1964). Acest nou timp al închisorii se identifică cu timpul scrierii și-al trăirii. Zidul, ca motiv, este „privit" ca simbol al izolării și parțial, „văzut" ca un „refugiu defensiv", deoarece fără a denota „intențiile de apărare" oferă un dram de „intimitate", conform gândirii lui G. Durand (Durand, 1977). Astfel, pierderea libertății fizice și izolarea, îi permit afirmarea libertății spirituale prin retrăirea unei vieți în care i se refuzase totul: dreptul de a fi asimilat social, de a gândi, de a fi acceptat, înțeles, iubit și de a fi liber. Zidul celulei induce singurătatea, simbolizând atât mobilul gândirii creatoare, cât și povara și limitarea scrierii. Cu toate acestea, Petrini se comunică și comunică prin intermediul confesiunii sale, ca simbol al posesiei propriei identități. Prin sinceritate absolută el se eliberează de evanescența timpului, de trecut, de răul revărsat de ceilalți asupra sa și de cel cumulat în sufletul său. „Scriind, simt că trăiesc" (Preda, 2009). Mărturisirea sa, rezultată prin sondarea mecanismelor ce implementaseră greșelile din propria-i viață, prin prisma analizei psihologice a propriului eu. Ea are un rol purificator eliberându-l din „bestialitatea concretului". Altfel ar fi rămas captiv, limitat ființial, după cum recunoaște în final: „Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de ceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, şi cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin, spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei de ceea ce am trăit" (Preda, 2009).

Aflat în postura de intelectual- filozof, cel mai iubit dintre pământeni este un veritabil căutător. Această poziție a personajului nu este o inovație la Marin Preda, deoarece pe această axă se focusează personajele camilpetresciene, intelectuali marginalizați ostracizați de societatea incomprehensivă. Impactul societății comuniste, în opinia lui Marin Preda, asupra individului are ca rezultat imediat distrugerea echilibrului interior al individului, ca exponent al colectivității umane, iar prin practica denunțului se urmărea denigrarea și compromiterea aproapelui. Memorabil pentru dezumanizarea la care erau supuși deținuții este momentul proiecției în conștiință a scenelor îngrozitoare din carceră: evadarea programată de cei 5 securiști cu scopul amplificării severității din detenție, tentativa de crimă asupra lui Petrini prin trimiterea acestuia la carceră, în fiecare noapte, dezbrăcat și desculț. În acest context, salvarea din această pendularea între viață și moarte este posibilă printr-o nouă crimă ce viza torționarul. Marin Preda valorifică aici degradarea umană redusă la instinctualitate oarbă: „Scriitorul care aspiră spre o viziune totală a lumii se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui obstacol de temut: abjecția umană" (Preda, 2009). Criticul Cornel Ungureanu remarcă: „În Cel mai iubit dintre pământeni teroarea realului devine teroarea istoriei. Teroarea continuă este deci necesară pentru a descuraja orice idee de demnitate și libertate-constată Victor Petrini, care va trăi pe pielea sa această teroare" (Ungureanu, 1985). Eugen Negrici în „Iluziile literaturii române" evidențiază „obsedantul deceniu" în care „paranoia comunistă atinge o înaltă cotă a

ridicolului prin inventarea orwelliană a unei tradiţii culturale «nobiliare»: aşa se ajunge la «înmulţirea artificială a curentelor, şcolilor, direcţiilor şi atitudinilor literare», la «scormonirea după strămoşi de vază» sau la obsesia protocronistă a întâietăţii" (Negrici, 2011). Contextul primei încarcerări, îi dezvăluie protagonistului Petrini suferințe menite să-i marcheze întreaga viață: este „cazat" într-o celulă fără pat, torturat psihic în timpul interogatoriilor periodice, amenințat cu detenția pe o perioadă nedeterminată. Se urmărea ca fiecărui individ aflat în detenție să i se inoculeze în conștiință sentimentul vinovăției pentru a fi un timorat întreaga sa viață. Observăm aici similitudini între tehnica romanescă a lui Marin Preda și cea a lui Kafka din celebrul roman „Procesul", care-l avea ca exponent pe cetățeanul K. Petrini este obiectul unui „proces de reeducare" în care constată absența limitelor degradării umane, intrând în lupta pentru supraviețuire: „bruta lașă, care eliberată de orice morală, se selecționează rapid și se unește cu alte brute împotriva oricăror veleități de libertate și mândrie omorând orice scânteie a spiritului și aruncând omul în perversiunea delațiunii, a corupției și a fanatismului" (Preda, 2009). Gina Necula remarcă în „Strategii comunicaţionale subversive în vremuri de cenzură. Ironizarea clişeelor": „cercul vicios în care individul este prizonier în spaţiul îngust al constructului de lemn, fapt surprins de Marin Preda în numeroase situaţii, cum este şi următoarea, care reprezintă dialogul dintre Ion Micu şi un activist: „«Trebuie să ajutăm cadrele noi să intre în problemă, nu să le dăm afară când vin în biroul nostru», «Se poate şi asta, dar să nu vină la noi să ne spună că azi nu mai facem filozofie, ci tractorie.», «Aşa a spus?!», «Da, aşa a spus.», «atunci e un idiot, care nu ştie nici măcar că clasa muncitoare se ghidează după filozofia marxist-dialectică, şi că practica, fără teorie, e oarbă. Dacă e aşa, atunci ai dreptate. Linia partidului e justă, dar uite ce ajunge în practică»" (Preda, 2009). Însă, ceea ce este mai frapant se constată în perioada ce urmează detenției: refuzându-i-se comunicarea, viața sa cunoaște o turnură neașteptată: rămâne un marginalizat și un paria! Contrar pregătirii sale, el va practica meserii specifice unei lumi decăzute, crudă, cu legi inacceptabile. Ne referim aici la postul de șef în echipa de deratizare a orașului. Apoi i se oferă „prilejul"de a vărui toți copacii orașului, sau de a lucra în uzină cu tatăl său, ca strungar, apoi contabil la întreprinderea „Oraca". Participarea la o petrecere a foștilor colegi de la deratizare îi revelează ostilitatea și incapacitatea mentalităților suburbane de a înțelege și de a comunica cu un intelectual. Din acest labirint social, Petrini evadează prin intermediul operei sale filozofice, fixând o nouă gnoză: „să elimin etica bazată pe Dumnezeu și să aduc în locul ei cunoașterea pe baza descoperirilor științifice. O nouă gnoză care să redea integritatea conștiinței umane în fața universului", gnoză „ce ar elibera omul de teama, de neliniștea cosmică, într-o lume în care Dumnezeu îmbătrânind nu-i mai poate alunga singurătatea sa înspăimântătoare în fața unui univers de catran care pare absurd, înțelegând că universul suntem noi înșine, putem, prin inteligență, înțelege că nu murim niciodată. Gândul cosmic, ne salvăm chiar prin el, prin univers, care ne-ar putea deveni familiar și eternitatea lui ni s-ar transmite, deși știm că într-o bună zi vom muri totuși" (Preda, 2009). Aceeași gnoză nouă vizează și prin eseul: „Era ticăloșilor", care se vrea o radiografie a propriei vieți- o experiență eșuată. Petrini se decorsetează și pornește în căutarea independenței spiritului cu luciditatea –specifică romancierului-omului cultivat capabil de a-și înțelege rostul său în lume, din postura omului superior, posesor al unui sistem de valori morale pentru care „viaţa nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu ştii de unde s-o apuci" (Preda, Viaţa ca o pradă). Profilul moral intransigent al lui Victor Petrini se pliază pe un aforism evidențiat de Marin Preda în „Timpul n-a mai avut răbdare" din perspectiva intelectualului „bântuit" de idei: „Ideile sunt viața noastră! Ne facem despre noi înșine și despre lume o idee sau un sistem de idei și nu renunțăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor

ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii și, uneori în condiții excepționale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea și viața. Compromisul cu ideile e un lucru tragic" (Marin Preda, 2009).

Incipitul romanului ne introduce în câmpul vizual o meditație asupra morții: „Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător. Vorbesc de moartea naturală, care adesea e o dulce ispită, înainte de a fi depus aici în această celulă, din care nu voi mai ieşi decât pentru a intra într-o captivitate perpetuă, în plimbările mele solitare până la marginea orașului, pe poteci, uitându-mă în jos și privind pământul, un sentiment senin se insinua în sufletul meu, la început de dragoste pentru el, pământul negru, tăcut, apoi de atracție, de dorință, un fel de melancolie, de nostalgie blândă, de a mă culca pe el și a rămâne acolo întins pentru totdeauna" (Preda, 2009). În finalul romanului remarcăm reproducerea aforistică din Sf. Ap. Pavel: „dacă dragoste nu e, nimic nu e" (Preda 2009). Ni se revelează un alt palier de abordare a romanului din perspectiva iubirii, ca element esențial al devenirii existențiale umane: mitul fericirii prin iubire. Și aici, în iubire, Victor Petrini este un risipit: Aflat la vârsta adolescenței remarcă relația castă și austeră dintre părinții lui, neputând accepta sancționarea actului sexual cu finalitate procreativă ca păcat. De aceea, în detenție Petrini încercă un act de profunzime punându-și problema deesențializării păcatului și mărturisind: „acum în liniștea celulei îmi dau seama că în sufletul ei (al mamei-n.n.) cuvântul păcat însemna tot ce era impur, murdar, abject, putem fi puri în faptele noastre și murdari în noi înșine" (Preda, 2009). Ca tânăr adolescent, îi reproșează mamei comportamentul menit să-l conducă pe tatăl său la infidelitate conjugală: „Cum s-a purtat, mamă, Cristos cu femeia desfrânată? Te duci la biserică și nu înțelegi nimic din învățătura lui, el care a spus celor ca voi, care aruncați cu piatra, să arunce primul cu piatra cel care se consideră în sinea lui fără păcat.[…]. Revin, mamă, asupra păcatului tău, de a nu fi putut iubi…Ei bine, eu iubesc prea mult, care din noi doi e păcătos?" (Preda, 2009). Pasajele de analiză a iubirii ca sentiment ce imprimă existenței umane un sens sunt de o sensibilitate psihologică neobișnuită revărsate, cu sinceritate, din plinătatea individului ce-și dorește să fie iubit: „Voi găsi o femeie care să mă iubească și s-o iubesc nu împins de circumstanțe, ci în mod lucid, cunoscându-ne unul pe celălalt" (Preda, 2009). Paradoxal, această viziune îi imprimă un naufragiu existențial total. Tema de profunzime a romanului- iubirea, poate fi redusă la ideea: Omul care nu iubește și nu se comunică printr-un elogiu adus iubirii, pierde semnificația rostirii, delegitimându-se prin anularea dimensiunii divine. Nu iubirea este cea care ne determină să „vedem" în celălalt o mică „zeitate", căreia ne închinăm inima și ne plecăm genunchii? Cele două mari iubiri care definesc viața lui Victor Petrini sunt Matilda Nicolau și Suzy Culala. Radiografiind iubirea pentru aceste femei Marta Petreu o primplanează: „Căsnicia cu Matilda este un infern al însingurării reciproce, întreruptă doar de izbucnirile unei senzualități violente și șocante. Convietuirea cu Suzy rămâne paradisiacă prin eludarea adevărului, prin misterul forțat în care Suzy - o femeie care, spre deosebire de Matilda, știe să tacă-se drapează seducător" (Petreu, 1987). Matilda se dovedește a fi o personalitate contradictorie: iubitoare timp de doi ani ca apoi să se lase copleșită de demonii ei interiori, devenind captivă într-o lume interioară absurdă, incomunicabilă, ceea ce-l determină pe Victor să se retragă și ale cărui sentimente se metamorfozează în ură. În acest context iubirea pentru Silvia, fetița sa este singura rațiune de a fi, sentiment ce acționează ca un factor regenerator pentru sufletul său. Marin Preda reușește să surprindă cu finețe relația paternă plină de tandrețe. În timpul plimbărilor din parc, în timpul discuțiilor de copil nevinovat sau privind-o în timp ce se joacă, Ștefan este torpilat anticipativ de gândul că Matilda îi va estompa comunicarea cu fiica sa.

După divorțul soției, Ștefan se simte eliberat din încorsetările iubirii amestecate cu ură, care-l ținuse captiv atâta timp. Apoi, reîntâlnirea cu Nineta Romulus îi va trezi, pentru scurt timp, amintiri din tinerețe. Cu toate acestea, el va rămâne un locaș al sufletului dezacordat până când descoperă o floare pe birou, la serviciu. O colegă interesată și o nouă iubire se înfiripă treptat. Confortul acestei relații este asigurat de toate clipele armonioase de care-l privase prima soție dar și de firea discretă a lui Suzy care știe să tacă. În diegeza prediană din punct de vedere pozitiv, tăcerea exprimă, pe de o parte, un eșec al comunicării tată-fiu, iar pe de altă parte momente de profundă relaționare, în cadrul cuplului prin ne-rostire. Din punct de vedere negativ, tăcerea este determinată de realitățile inconforme cu care se confruntă personajul: nedreptate socială, iminenţa morţii sau disoluţia neașteptată a iubirii. În relația Petrini-Suzy, prietenia curată, intimitatea trupească și cea a gândurilor generează un sentiment reciproc de siguranță și încredere, de comunicare și de echilibru sufletesc menit să ofere trăinicie iubirii noi. Însă, lipsa sincerității lui Suzy crează o situație delicată în care ajunge cel mai iubit dintre pământeni: o clipă de neatenție împletită cu furie crează premisele ce-l situează pe Petrini într-o nouă captivitate: pierderea libertății pentru a doua oară! Scurta regăsire după detenție nu este suficientă ca prietenia lor să persiste în timp. De aceea Petrini constată: „Dispariția iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiți zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Ești singur…” (Preda, 2009). Deși nu avea vocația tragicului, Victor Petrini nu era pregătit pentru eșec, dar se aseamănă în această privință doctorului Munteanu din „Risipitorii” și Călin Surupăceanu din „Intrusul”. Pentru toți aceștia este validă întrebarea: „- De ce omul intră - fără să vrea - chiar în inima tragicului (s. ns.) prin înstrăinarea de părinți, destrămarea familiei, pierderea sentimentului religios, neputința elaborării finale a unei opere, degradarea iubirii în ură sau prin neacceptarea ideii că sensul existenței umane rămâne, totuși, o jucărie în mâna soartei!?” (Preda, 2009). Dacă eșuează în planul iubirii pentru o femeie, Petrini găsește în iubirea pentru fiica sa resortul care-l face fericit, și imboldul de a merge mai departe și de a recunoaște forța iubirii ca suport moral ce-i proiectează cu speranță privirea în viitor. În acest sens, și Marcel Cornis-Pop evidenţiază că: „homo subteraneus este salvat prin iubire, raționament și dialog” (M. Cornis-Pop, 1986).

Cunoscând textul Sfintei Scripturi, Marin Preda meditează la sfârșitul romanului său asupra iubirii. Această coordonată este „privită” ca valoare ce-i conferă omului desprinderea de teluric, de încorsetările unei societăți limitate ce-i refuză identitatea celui care gândește și gândind există. Astfel, Iubirea este catapulta care-l situează pe om în centrul iubirii spiritualizate al cărei obiect este îndumnezeirea. Finalul confesiunii se pliază pe sintagma: „suntem toți zeități ale acestui pământ...” (Preda, 2009) ce reliefează omul ca singura valoare absolută a universului, iar dimensiunea lumii este redusă la o singură dimensiune: iubirea. Iubind - dăruind iubire, te simți iubit - absorbi iubirea ființei dragi, arzând ca două torțe ale aceleiași amfore, în armonia unei plenitudini ce te metamorfozează în „far” veghetor la binele celuilalt. De aceea tu, ca ființă, nu-ți mai aparții, ci devii prelungirea celuilalt: un singur suflet în două trupuri: „Căci dacă dragoste nu am, nimic nu sunt” și „dacă dragoste nu e, nimic nu e!” (I Cor. XIII; Marin Preda, 2009).

3. Concluzie

Romanul „Cel mai iubit dintre pământeni” este o apariție inedită in literatura română postmodernă, ce cumulează o mărturie a unor timpuri tulburi. Acum, problema intelectualului citadin era incertă. Cartea este un roman document axat pe relația dintre individ și devenirea istorică. În acest context, al schimbării valorilor, al estompării comunicaționale, ni se revelează

destinul tragic al unui „risipit" de istorie: Victor Petrini, filozof, exponent al intelectualilor, într-un regim represiv și totalitar care-i anihilează calitatea de a rămâne om în toate împrejurări. Salvarea vine prin iubire care-i revelează speranța. De aceea, confesiunea sa, îi oferă șansa de a se sustrage disperării, „risipirii" existențiale, fiind o treaptă către regăsirea propriei identități, către „recuperare". Astfel, el comunică, pledând pentru dreptul indivizilor la adevăr, libertate spirituală și puritate, și ni se comunică prin intermediul scriiturii. Imboldul creator izvorăște din dorința sa ca acest document să fie o mărturie revelatoare pentru întreaga umanitate, izvorâtă din prea plinul său existențial.

Bibliografie:

Aftene, D. (2012). „Educaţia interculturală–o nouă perspectivă a învăţământului românesc" in *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (13/3), 325-330.

Anania, B., V. (2011). *Biblia cu ilustraţii, vol VII*. Bucureşti: Editura Litera.

Anghelescu, M., Ionescu, C., & Lăzărescu, G. (1995). *Dicţionar de termeni literari*. Bucureşti: Editura Garamond.

Cornis-Pop, M. (1986). „Marin Preda and the New Poetics of Contemporary Political Fiction" in *Critique: Studies in Contemporary Fiction, 27*(2), 117-128.

Curelar, M. R. O. (2015). „Classic or Modern in the Novels of Marin Preda" în *Analele Universităţii" Constantin Brîncuşi" din Târgu Jiu. Serie Litere si Stiinte Sociale*, (2), 50.

Durand, G. (1977*). Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, prefaţă şi postfaţă de Radu Toma. Bucureşti: Editura Univers.

Ivancu, E. (2010). „Şansa unei literaturi între exorcizarea trecutului şi provocările globalizării. Literatura română de azi şi ecourile ei poloneze" în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (11/1): 143-152.

Lyotard, J. F. (2002). *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*. Feltrinelli Editore.

Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Piteşti: Paralela 45.

Necula, G. (2007). „Strategii comunicaţionale subversive în vremuri de cenzură. Ironizarea clişeelor" *in Philologica Jassyensia*, (2 (III): 83-103.

Negrici, E. (2011). *Iluziile literaturii române*. Bucureşti: Cartea Românească.

Nietzsche, F. (1964). Opere, a cura di G. *Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano*.

Park, J. O. (2006). „Problematica stilului realist în opera lui Marin Preda şi a lui Man-Sik Chae1" în *Analele Universităţii Bucureşti: Limba şi literatura română*, 56, 53.

Patraş, A. (2011). *Literatura sub totalitarism. Jocuri cu mai multe strategii. Sfera Politicii*, (160), 134-141.

Petreu, M. (2012). *O zi din viaţa mea fără durere.* Iaşi: Editura Polirom.

Preda, M. (2013). *Viaţa ca o pradă.* Bucureşti: Editura: Cartex 2000.

Preda, M. (2009). *Cel mai iubit dintre pământeni. Marin Preda,* prefaţă Eugen Simion, 3 Vol. Bucureşti: Editura Litera Internaţional.

Rachieru, A. D. (1996). *Marin Preda: omul utopic*. Bucureşti: Editura Eminescu.

Rella, F. (1981). *Miti e figure del moderno.* Parma: Patiche.

Simion, E. (1987). *Scriitori români de azi,* Vol. I. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

Simion, E. (2002). *Moartea lui Mercutio*. Craiova: Editura Fundaţia Scrisul Românesc.

Sin, M. (2002). „Disidenţi, „rezistenţi", evazionişti şi „maeştrii" compromisurilor" în *Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane" Gheorghe Şincai" al Academiei Române*, (V-VI), 441-463.

Spiridon, M. (1993). *Omul supt vremi: eseu despre Marin Preda, romancierul*. Editura: Cartea Românească.

Ştefănescu, A. (2005). *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000*. Bucureşti: Maşina de scris.

Ştefănescu, A. (2002). Marin Preda. *România literară*, (38), 15-18.

Tuchilă, C. (1988). *Privirea şi cadrul*. Bucureşti, Editura: Cartea Românească.

Ungureanu, C. (1985). *Proza Românească de azi: Cucerirea tradiţie*, Vol. 1. Bucureşti, Editura: Cartea Românească.

ESPAÑOL CON Ñ: A PASSPORT TO A GLOBALIZED WORLD

Alina Ţiţei and Silvia Maria Chireac
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Each mid-year, the Cervantes Institute publishes a comprehensive report on the situation of Spanish language worldwide, taking into account the significant parameters related to economy and trade, communication and social media, education, culture and science. The 2015 report –"El español: una lengua viva" / "Spanish: a living language" – provided constructive information allowing for a concise analysis of the aspects that have mostly contributed to Spanish becoming a key player in today's polyphonic and highly challenging global landscape. Furthermore, we have given prominence to the growing importance of Spanish as an appreciated linguistic and identity tool in a variety of academic, professional and personal contexts, as well as its constant expansion and development both as mother and foreign tongue.

Keywords: Spanish, language, Hispanic, speaker, English

1. ¿Habla español? Spanish – A Language For The Future

According to the latest edition of *Ethnologue*, currently there are 7.102 living languages around the globe[1], though most of the inhabitants make use of a small number of them to communicate. While some languages are spoken by a very large native population, such as Chinese, Spanish, Hindi and English, others, which do not rely on such a powerful demography, like French, Arabic or Portuguese, have in exchange an extensive international distribution.

"...A culture language since at least the XIIIth century and a dialogue and embracing language as well as a crossing of races element for over five centuries since it expanded to the American continent"[2], Spanish is the second most spoken native language in the world, after Mandarin Chinese, with more than one billion speakers[3]. In total, the Cervantes Institute estimates that around 559 million people speak Spanish today, including native speakers, those with limited proficiency and students of Spanish as a foreign language. Moreover, Spanish ranks fourth in use as a working language within the European Union and third within the United Nations system[4].

[1] Lewis M. Paul, Gary F. Simons, and Charles D. Fennig (eds.), *Ethnologue: Languages of the World*, 18th edition, Dallas, Texas: SIL International, 2015. Online version: http://www.ethnologue.com [Last accessed: 02/01/2016].
[2] Carmen Caffarel, head of the Cervantes Institute. See "Spanish, world's second language in international communication and growing", in *MercoPress. South Atlantic News Agency*, June 23rd 2010. Available at: http://en.mercopress.com/2010/06/23/spanish-world-s-second-language-in-international-communication-and-growing [Last accessed: 03/01/2016].
[3] It has been updated the estimate made by Francisco Moreno Fernández and Jaime Otero Roth, *Atlas de la lengua española en el mundo*, Barcelona: Ariel; Madrid: Fundación Telefónica, 2007.
[4] David Fernández Vítores, *El español en el sistema de las Naciones Unidas*, Instituto Cervantes at FAS – Harvard University, 2014, p. 4. Available at: http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/004_informes_dfv_spanish_un_system_0.pdf [Last accessed: 03/01/2016].

An analysis of the demographic evolution of the five most widely spoken languages between 1950 and 2050 – Chinese, Spanish, English, Hindi and Arabic[5] – shows that Spanish is experiencing an ongoing moderate increase in number of native speakers (approximately 470 million people), while the proportion of Chinese and English native speakers declines due to demographic reasons. In addition, *Britannica World Data* estimates that by 2030 Spanish-speakers will represent 7.5% of the world's population, which would automatically give Spanish even more global prominence and a significant edge over other influential European languages, like Russian, French and German. If the current trend holds steady, projections envisage that, within three or four generations, 10% of the planet's inhabitants will be able to communicate in Spanish[6].

Nowadays, English, French, Spanish, German, and Italian are among the most studied foreign languages in the world. Summing up the number of students who at present are learning Spanish at all levels of education in the 106 countries that do not have it as an official language, leads us to nearly 20 million foreign learners of Spanish, which places this language as the second most studied worldwide after English[7]. And the demand for Spanish has been growing in recent years: Brazil and China are by far the most welcoming academic markets. According to a government prognosis, the largest Latin American country is estimated to have about 30 million people speaking Spanish as a second language in just a decade[8]. On the other hand, the demand for Spanish language instruction in China has increased 30-fold over the last 15 years, a significant boom largely due to its multiple trade deals with Latin America and, interestingly enough, to the curiosity that Asians manifest towards Spanish culture and way of life[9]. Some experts believe that the growing global interest in Spanish is, in fact, an indicator of major geopolitical and economic shifts: "The axis of communication and, therefore, culture has shifted from the Atlantic to the Pacific where most of the world's population is concentrated. The 21st century is the era of the Pacific, that's why the Spanish language should have a prominent presence in the region", said Jesús Juan Ciro Martín Sanz, president of Plataforma del Español, a network of Spanish-speaking companies, at the inauguration of Foro Internacional del Español[10].

In the particular case of Romania, unsurprisingly, the primary foreign language taught nowadays is English. If during the communist period Russian, French and German dominated the linguistic landscape of the country, beginning with the 90s the school curriculum has undergone substantial changes. According to the results of 2012's *Key Data on Teaching Languages at School in Europe*[11], a study published by the Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (EACEA), the second most taught language is French and the third is

[5] Lewis M. Paul, Gary F. Simons, and Charles D. Fennig (eds.), *op. cit*., Table 3. Available at: http://www.ethnologue.com/statistics/size [Last accessed: 03/01/2016].

[6] *El español: una lengua viva*. Informe 2015, Instituto Cervantes, p. 9. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 03/01/2016].

[7] *Spanish, an Expanding Universal Language*, Gobierno de España & Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, febrero 2014. Available at: http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/Multimedia/Publicaciones/Documents/2014_IDIOMA_EN.pdf [Last accessed: 03/01/2016].

[8] *El español: una lengua viva*. Informe 2015, p. 11.

[9] Noelia García, "La demanda del español en China crece un 30% en los últimos 15 años", in *elEconomista.es*, 5/11/2015. Available at: http://ecoaula.eleconomista.es/primer-empleo/noticias/7125177/11/15/La-demanda-del-espanol-en-China-crece-un-30-en-los-ultimos-15-anos.html [Last accessed: 03/01/2016].

[10] *Spanish: the global language of the future*, May 25th, 2015. Available at: https://www.studyinternational.com/news/spanish-the-global-language-of-the-future [Last accessed: 03/01/2016].

[11] Available at: http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice/documents/key_data_series/143en.pdf [Last accessed: 03/01/2016].

German; Italian and Spanish, though increasingly popular among the Romanian pupils and students, still occupy a back seat relative to the other languages within the framework of institutionalized teaching.

But, what has made Spanish the international language it is today? The *Atlas de la lengua española en el mundo*[12] points out several geographic, cultural and linguistic features that enabled Spanish to become a global language and an extremely helpful tool for the future:

- Spanish is a homogeneous language;
- Spanish is the language of an international culture;
- Spanish is an international language; it has an official and vehicular character in 21 countries in the world;
- Spanish is a geographically compact language: most Spanish-speaking countries occupy adjacent territories;
- Spanish is a language in expansion;
- The Hispanic territory has a very high communicability rate and a low or minimum diversity rate.

2. Spanish: An Economic Asset

From an economic perspective, language is an essential component of a community's human and social capital[13]. The economic value of a language is measured by taking into account various factors, such as the number of speakers, the geographic expansion, the number of countries where it is an official language, the inhabitants' Human Development Index, the trade capacity of the countries where it is the official language, the literary and scientific tradition or its role in multilateral diplomacy[14]. However, in the opinion of Juan Carlos Jiménez, the number of speakers, the speakers' purchasing power and the language's international character are the three fundamental elements that determine the economic power of a language over another[15].

"The enemy of Spanish is not English, but poverty" are the renowned words that Antonio Muñoz Molina – a novelist, academician, and former director of the Cervantes Institute in New York – pronounced during his inaugural speech for the "4th International Conference on the Spanish Language" and which have come to epitomize the strong and direct correlation between language and economy, so as between the foreign languages skills of a population and the economic performance of that country. The first and most important element that Spanish economic power depends on is demography: Spanish is one of the five top languages in the world in terms of number of speakers, number of countries where it is official and expansion of territory over which it is spoken[16]. Belonging to the same linguistic group undoubtedly represents a key growing factor for transaction and exchange possibilities. The second element to consider is the speakers' per capita income, since the purchasing power of the speakers is what multiplies exchanges and transactions. In this regard, we should particularly underline U.S. Hispanic community's purchasing power, which places Hispanics far ahead of all North American minority groups, even African Americans. Finally, the third element, the international character of a language, is measured considering factors such as its influence in global trade and

[12] Page 33.
[13] Francisco Moreno Fernández and Jaime Otero Roth, *op. cit.*, p. 110.
[14] Ib., p. 26.
[15] Juan Carlos Jiménez, "El poder de compra del español en el mundo", in *Revista de Occidente*, no. 335, 2009, pp. 23-25.
[16] Francisco Moreno Fernández and Jaime Otero Roth, *op. cit.*, p. 28.

the number of people studying the language[17]. If a language is an essential determining factor for bilateral commerce then, according to Jiménez and Narbona, sharing a common language multiplies trade relations between the countries where it is spoken by 190%. Of the 51 countries under study, 11 have Spanish as their official language, which confirms Spanish as a powerful inciter of commercial exchange worldwide. Furthermore, within the large community of Spanish-speaking nations this is specifically reflected in an increase of almost 300% in bilateral trade relations between them[18].

Economists have identified at least three economic functions of language: language as a market, language as a means of communication and creation, and language as a tool for commerce[19].

The concept of *language as a market* is related to language teaching and the commercial activities associated with it, such as linguistic services, Spanish as a foreign language, publications for teaching Spanish and language technologies (development of IT resources and tools used to learn Spanish). With the number of people studying Spanish as a second language growing fast, *language tourism* is becoming more and more important. It generates more than € 500 million every year and the number of language tourists grew 140% over the last decade[20]. In 2014, for instance, 1.004.855 tourists traveled to Spain for study purposes, representing 1.5% of the total[21]. Spain is the ideal destination to learn Spanish for younger-than-average students coming mainly from France, Italy, Germany, but also from the United States, whereas Latin America arouses interest especially among Brazilian and North American youth. According to surveys, the degree of satisfaction among this type of tourists is 8.5 out of 10. Hence, it is precisely this high level of satisfaction experienced by visitors looking to study Spanish abroad and their desire to repeat the experience that make Spain the world leader in the Spanish teaching market, followed by Argentina with around 50,000 students, and Mexico, where some 35,000 students head each year[22].

Language as a *means of communication and creation* is, first and foremost, the oldest and most powerful technology of social communication that humans have relied on and the great raw material of knowledge. But it is also a pivotal element of the cultural sector that has acquired a great importance in the international economy with the development of cultural industries. The book industry is, by far, the most salient of this wide variety of intellectual and artistic manifestations as much in Spain as in Latin America. Nonetheless, Spain publishes as many titles a year as all the Latin American countries together, and its publishing sector ranks fourth in the world. A substantial part of its annual sales comes from foreign markets, with France outstanding among the European destinations and Mexico among the Latin Americans. This is of course endorsed by the 162 subsidiaries that Spanish publishing houses have in 28 different countries around the globe, with more than 80% of these in Latin America: one more

[17] See *supra*, footnote 7.
[18] Juan Carlos Jiménez and Aránzazu Narbona, *El español en los flujos económicos internacionales*, Barcelona: Ariel; Madrid: Fundación Telefónica, 2011, p. 180.
[19] Francisco Moreno Fernández and Jaime Otero Roth, *op. cit.*, pp. 110-111.
[20] *Spanish, an Expanding Universal Language*. Available at: http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/Multimedia/Publicaciones/Documents/2014_IDIOMA_EN.pdf [Last accessed: 08/01/2016].
[21] *El español: una lengua viva*, p. 20. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 08/01/2016].
[22] Patricia Peiro, "Trips of the tongue: Spanish language tourism on the rise", in *El País*, April 27th, 2015. Available at: http://elpais.com/elpais/2015/04/27/inenglish/1430117318_167419.html [Last accessed: 08/01/2016].

reason that proves the importance of sharing a common language when investing in third countries[23].

Along with culture, language is also a *tool for commerce*, paving the way for international investments and business cooperation. A common language reduces transaction costs, namely training, information and negotiation, and at the same time shortens the psychological distance between economic agents[24].

However, besides the three mentioned above, there should be added a very important economic function playing a cohesive role: language as an *identity element*. Language is likewise an attribute of collective identity and a socialization factor which conditions the socioeconomic status of individuals and helps extend the bonds of trust between them[25].

3. Spanish and Cyberspace

Spanish is the third most used language on the Internet by number of users, after English and Chinese: 7.9% of more than 2.8 billion Internet users worldwide[26] communicate in Spanish. Yet, if we were to consider that Chinese is a language almost exclusively used by native speakers, then Spanish becomes the second language of communication on the Internet, after English. This boom is mainly due to the massive growth of Internet usage in Latin America over the past decade. Despite this spectacular evolution, the growth potential of Spanish-speaking users continues to be very high, since the Internet penetration level and the percentage of population using Internet are still low in Latin America[27]. Only two Spanish-speaking countries, Mexico and Spain, find themselves among the 20 with the highest number of Internet users[28].

On the other hand, if websites using multiple languages to convey their contents are analyzed, the situation of Spanish changes drastically. Although 4.6% of the multilingual websites use it, Spanish is still far behind English. This underscores the limited use of Spanish as an international language on the Internet and, by contrast, English's status as the indisputable *lingua franca*. However, according to a recent study, Spanish has been revealed as the fourth most used language after English, French and German within the European Union[29].

Lately, Spanish has likewise acquired a prominent role in social media. Thus, it is currently the second most used language in the two biggest social networks worldwide, Facebook and Twitter.

As regards Facebook, English remains far and away the main language of communication among its users. Spanish ranks second, well behind English but way ahead of Portuguese and French, which occupy the third and fourth position, respectively. Spanish also comes second on Twitter, though much closer to English, but significantly further than prestigious international languages such as French or German coming in the 14th and 16th position, severally. A noteworthy fact to mention is that, when tweeting, Japanese is the second

[23] *El español: una lengua viva*, pp. 21-22. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 08/01/2016].
[24] Francisco Moreno Fernández and Jaime Otero Roth, *op. cit*., p. 111.
[25] Juan Carlos Jiménez and Aránzazu Narbona, *op. cit*., p. 13.
[26] *Internet Live Stats*. Available at: http://www.internetlivestats.com/internet-users/ [Last accessed: 09/01/2016].
[27] *El español: una lengua viva*, p. 26. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 09/01/2016].
[28] *Internet Live Stats*. Available at: http://www.internetlivestats.com/internet-users/#byregion [Last accessed: 09/01/2016].
[29] *El español: una lengua viva*, p. 29. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 09/01/2016].

most prevalent language, which clearly indicates that Spanish-speaking countries show less interest in this social network compared to Japan[30].

4. Spanish: A Language for Culture and Science

Despite the difficulty to accurately quantify the cultural presence of Spanish in the world through literature, theatre, cinema, music, media, scientific and intellectual production, and education, some indicators can give us an idea of how much this language is used as an instrument of cultural production, as well as dissemination of cultural products developed in Spanish and other languages.

According to the annual report of the International Publishers Association (IPA), only three Spanish-speaking countries – Spain, Mexico and Argentina – are among the top 20 book producers in the world. Producing annually 76.434 titles, Spain ranks seventh in this classification, while China, the United States and the United Kingdom are, by a great deal, the world's leading book producers. In fact, the entire Spanish-speaking book industry is annually producing a number of titles similar to the annual book production of the UK only. Regarding exports, Spain occupies the third place in a global ranking led by the UK and the US[31]. Another interesting element comes from the 2015 ranking of the world's 57 largest publishing houses: though not listed in the first 10 biggest companies, Grupo Planeta and Grupo Santillana mark however the Spanish presence in this chart on international book publishing elaborated each year by *Publishers Weekly*[32].

The volume of Spain's book exports is doubtlessly a valuable indicator of the Spanish book market's internationality. Nevertheless, the actual weight of Spanish within the global publishing sector is given analyzing the number of translations that are being done into and from this language. According to UNESCO's Index Translationum, Spanish ranks third as a target language of translation[33] and sixth as a language from which most translations have been made[34]: the works translated into Spanish clearly outnumber those translated from it. In other words, Spanish is primarily a language of translation as compared to English, for instance, which is, by far, the main language of writing original texts.

In relation to cinematography, the world's most lucrative cultural industry, statistical data indicate that Spain is the only Spanish-speaking country among the top ten film producers in the world[35]. As a language of production, Spanish still finds itself at a great distance from English, unanimously considered the language of film production by excellence.

[30] *El español: una lengua viva*, pp. 30-31. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 09/01/2016].
[31] *Annual Report October 2013 – October 2014*. Available at: http://www.internationalpublishers.org/images/reports/2014/IPA-annual-report-2014.pdf, pp. 16, 18-19 [Last accessed: 10/01/2016].
[32] "The World's 57 Largest Book Publishers, 2015", in *Publishers Weekly*. Available at: http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/67224-the-world-s-57-largest-book-publishers-2015.html [Last accessed: 10/01/2016].
[33] *Index Translationum*. Available at: http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=4&nTyp=min&topN=50 [Last accessed: 10/01/2016].
[34] *Index Translationum*. Available at: http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=3&nTyp=min&topN=50 [Last accessed: 10/01/2016].
[35] *Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry*. UNESCO Institute of Statistics. Available at: http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf, p. 11 [Last accessed: 10/01/2016].

Yet, the international exposure enjoyed by Hispanic culture through literature, music, cinema, or painting is not to be found in the sphere of science[36]. This is fundamentally due to the fact that current advances in the field of scientific and technical research are first disseminated in English[37], which is the most widely used working language among the scientific community[38]. Although far from the top in international science rankings – Spain is only ranked tenth in the world for scientific production, according to data from 2013 provided by the SCImago Journal & Country Rank[39] –, scientific and technical Spanish is becoming increasingly important worldwide.

Regardless of the fact that science, especially experimental science, has adopted English as its *lingua franca*, there are some disciplines in which, because of their thematic or highly specialized nature, the exclusive use of English is not particularly recommended. We refer to the fields in which language itself is the object of study or those in which documentary sources are circumscribed within a specific linguistic framework. So is the case of studies on Hispanism or Latin America where Spanish is an essential tool for disseminating the results of research among experts in the field[40].

Latin America (Mexico, in particular) deserves special attention for the growth rate of its scientific production during the past decade or so. Still, the main actor in Spanish-language scientific dissemination remains Spain. On the other hand, though its presence as an instrument for scientific communication is minimal on a global scale, Spanish is the third language in which most journals (not only scientific) are published, however at a considerable distance from English and French. Moreover, Spain continues to occupy the first place in the Spanish-speaking countries ranking of journals included in the ISSN database with 5% of the total number, which is clearly a good indicator of Spain's great effort towards the internationalization of its domestic scientific production, most of all in the fields of experimental and social sciences, respectively[41].

5. Spanish in the United States

Hispanics are the United States' largest minority and the second fastest-growing ethnic group, after Asian Americans. According to the Census Bureau's data as of 2014, the Hispanic population topped 55 million people, representing 17.4% of the total U.S. population[42]. The great majority are Spanish native speakers – Mexicans are the nation's most sizable origin group, accounting for 65% of the Hispanic population, followed by Puerto Ricans, anchored

[36] Luis M. Plaza and María Bordons, "Proyección internacional de la ciencia española", in *Enciclopedia del español en el mundo, Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*, Madrid: Instituto Cervantes; Barcelona: Plaza & Janés, 2006, p. 547. Available at: http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/ciencia_01.pdf [Last accessed: 11/01/2016].

[37] Lucila Pagliai, *La situación del español en la ciencia y la tecnología*, I Congreso Internacional de la Lengua Española "La lengua y los medios de comunicación", Zacatecas, México, 1997. Available at: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/tecnologias/ponencias/pagliai.htm [Last accessed: 11/01/2016].

[38] Luis M. Plaza and María Bordons, *op. cit.*, p. 563.

[39] Available at: http://www.centrodeinnovacionbbva.com/en/news/spanish-universities-increase-their-granting-patents-130-10-years [Last accessed: 11/01/2016].

[40] Luis M. Plaza, Begoña Granadino and M.ª José Arias-Salgado, "Las revistas científicas editadas en lengua española: su misión actual y sus perspectivas como instrumento para la difusión internacional de la ciencia", in *El español, lengua para la ciencia y la tecnología: presente y perspectivas de futuro*, Madrid: Santillana, Instituto Cervantes, 2009. Available at: http://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_ciencia/02.htm [Last accessed: 11/01/2016].

[41] *El español: una lengua viva*, pp. 60-61. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf [Last accessed: 12/01/2016].

[42] Jens Manuel Krogstad and Mark Hugo Lopez, *Hispanic population reaches record 55 million, but growth has cooled*, June 25th, 2015. Available at: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/06/25/u-s-hispanic-population-growth-surge-cools/ [Last accessed: 16/01/2016].

primarily in New York and New Jersey, and Cubans, especially in Florida[43] –, whereas the remaining has limited proficiency, with varying degrees of knowledge and use of language. Overall, 73% of Hispanic families use Spanish to communicate at home, while 26.7% use only English.

Yet, the number of potential Spanish speakers could rise considerably if we add to it the several millions of unauthorized Hispanic immigrants who are currently living in the U.S. Within this context, it is worth noting that the United States is already the second largest Spanish-speaking country in the world, ahead of Colombia (48 million) and Spain (46 million), but still behind Mexico (121 million). Nonetheless, since the Hispanic population has been one of the fastest growing over the last decades, in 2008, the Census Bureau estimated that, by 2050, the United States' Spanish speakers would represent 133 million. That would make it the biggest Spanish-speaking nation worldwide, with a third of its citizens having Spanish as their mother tongue. But toward the end of the 2000s, Hispanic immigration registered a momentous slowdown that later projections clearly indicated: in 2012 the number had dropped to 112 million and in 2014 to 106 million. Now, projections show that, by 2060, the Hispanics are expected to reach 119 million[44].

The data also revealed that more than half (55%) of the Hispanic population resides in three of the former Spanish colonies of the south and south-west: California (15 million), Texas (10.4 million) and Florida (4.8 million)[45]. On the other hand, the highest concentrations of native Spanish speakers are in New Mexico (46.7%), followed by California and Texas (both 38.1%) and Arizona (30.1%)[46]. Particularly interesting is the case of New York, a cosmopolitan though mainly Anglophone city, where 18% of the population speaks Spanish. After English, used in 94.8% of the messages sent through Twitter, Spanish – with 2.7% of the messages – is the second-most used language, ahead of Portuguese, Japanese, Russian, Korean, French, Turkish, Arabic and Italian[47]. Especially intense is the use of Spanish in three of the five major metropolitan areas: Harlem, Bronx and Queens. Notwithstanding, "Spanish is used not only by the Hispanic community, but it is also shared by people of different cultural descent, revealing a dimension of intra-urban *lingua franca* that only English had offered so far. And it is that Spanish speakers have found Twitter a suitable vehicle to their communication needs, not for nothing was it the first language to which users translated the application"[48].

As regards the promotion and teaching of the Spanish language, not surprisingly – probably because of the magnitude of the Hispanic community in the United States, coupled with the economic asset that comes from knowing Spanish besides English –, Spanish is the foreign language most often taught in public and private schools in the U.S., as well as in U.S.

[43]Anna Brown and Mark Hugo Lopez, *Mapping the Latino Population, by State, County and City. II. Ranking Latino Populations in the States*, August 23rd, 2013. Available at: http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/ii-ranking-latino-populations-in-the-states/ [Last accessed: 22/01/2016].

[44]Jens Manuel Krogstad, *With fewer new arrivals, Census lowers Hispanic population projections*, December 16th, 2014. Available at: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/12/16/with-fewer-new-arrivals-census-lowers-hispanic-population-projections-2/ [Last accessed: 22/01/2016].

[45] Jens Manuel Krogstad and Mark Hugo Lopez, *op. cit*. Available at: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/06/25/u-s-hispanic-population-growth-surge-cools/ [Last accessed: 22/01/2016].

[46] Anna Brown and Mark Hugo Lopez, *op. cit*. Available at: http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/ii-ranking-latino-populations-in-the-states/ [Last accessed: 22/01/2016].

[47] Ed Manley et al., "Twitter NYC. A Multilingual Social City", London: CASA, UCL SpaceTimeLab. Available at: http://ny.spatial.ly/ [Last accessed: 23/01/2016].

[48]Francisco Moreno Fernández, "Las lenguas de Twitter", in *El País*, 2 marzo, 2013. Available at: http://elpais.com/elpais/2013/02/22/opinion/1361559730_138297.html [Last accessed: 23/01/2016].

colleges and universities[49]. Each year, thousands of Americans enroll in Spanish courses. In fact, the number of students enrolled in these courses exceeds the overall enrollment in other foreign languages courses (i.e. U.S. leads with 7.8 million people learning Spanish, followed by Brazil and France).

Spanish is also a key driver for many media and communication companies throughout the United States. Their marketing and design strategies cannot leave aside Spanish if what they seek is to reach Hispanics' lifestyle, culture and language preferences. Hispanic usage rates of television, smart phones, social networking, online video and other forms of entertainment make Hispanics one of today's most engaged and dynamic targets in the United States. The relative youth combined with their language, culture and community preferences positions Hispanics to become trendsetters in the media and the new technologies[50].

Spanish maintains a constant presence in different media; however, this presence varies depending on the medium in question. Magazines, newspapers and radio are the media which particularly favor the exclusive use of Spanish. On the other hand, television is the most popular medium among Hispanics who watch it in both Spanish and English interchangeably[51]. Consequently, it is no wonder that the large U.S. Hispanic community proves highly influential in shaping programming content, wielding thus significant leverage on the national media landscape. Besides, the impact of English language commercials increases by as much as 30% among Hispanics once these are also broadcast in Spanish[52].

Spanish has achieved such prominence in the United States that it has also played an essential role in the presidential campaigns during recent election cycles. Undoubtedly, Spanish will be crucial in 2016 presidential race as well, since the nominees selected to run for president this year will need to get somewhere around 40% of the Hispanic votes in order to win the White House. For instance, Democrat Hillary Clinton has made deliberate moves to entice the Hispanic-American community – Democrats are traditionally seen as being more in touch with the Hispanic electorate – by producing videos and content for her campaign website in Spanish, though she recognizes to not actually speaking Spanish. With the growing number of Hispanic voters and their significance in the electoral process, the Republican pre-candidates have also tried in their own ways to reach out to them. Jeb Bush, the former governor of Florida, who is fluent in Spanish, and senator Marco Rubio, a bilingual Cuban-American born to immigrant parents, have made media appearances and even used Spanish in their speeches[53].

Finally, a prime indicator to measure the long-term consolidation of Spanish in the United States is the Hispanic book-buying market. Many U.S. publishing houses have Spanish-

[49] See Nancy Rhodes and Ingrid Pufahl, *An Overview of Spanish Teaching in U.S. Schools: National Survey Results*, Instituto Cervantes at FAS – Harvard University, 2014. Available at: http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/002_informes_nr_spteaching.pdf [Last accessed: 23/01/2016].

[50] Nielsen, *State of the Hispanic Consumer: The Hispanic Market Imperative*, 2012, p. 8. Available at: http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Reports/State-of-the-Hispanic-Consumer.pdf [Last accessed: 23/01/2016].

[51] David Fernández Vítores, "Las fronteras difusas del mercado hispanohablante en los Estados Unidos", in *Tribuna Norteamericana*, no. 12, abril 2013, pp. 6-7. Available at: http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/TN12-David_fernandez_vitores.pdf [Last accessed: 23/01/2016].

[52] Nielsen, *op. cit*., 2012, pp. 8, 14. Available at: http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Reports/State-of-the-Hispanic-Consumer.pdf [Last accessed: 23/01/2016].

[53] *Spanish: the global language of the future*, May 25th, 2015. Available at: https://www.studyinternational.com/news/spanish-the-global-language-of-the-future [Last accessed: 23/01/2016]. And Jakob Gibbons, *The Spanish Language in the 2016 Presidential Race*, September 30th, 2015. Available at: http://blogs.transparent.com/spanish/the-spanish-language-in-the-2016-us-presidential-race/ [Last accessed: 23/01/2016].

language divisions. Companies like Pearson PLC, McGraw-Hill or Random House are among the most important players in Spanish book editing.

***

"Spanish has become the most valuable asset of the score of countries and hundreds of millions of us who make up a pluralist community open to all, unified and identified precisely by a common language. [...] Now, more than ever, Spanish must represent a proposal for friendship and comprehension, a tool of concord and of tolerance, and a channel for creation and understanding between peoples and cultures" (His Majesty the King Juan Carlos I).

BIBLIOGRAPHY:

Annual Report October 2013 – October 2014. Available at: http://www.internationalpublishers.org/images/reports/2014/IPA-annual-report-2014.pdf.

BROWN Anna; Mark Hugo LOPEZ, *Mapping the Latino Population, by State, County and City. II. Ranking Latino Populations in the States*, August 23rd, 2013. Available at: http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/ii-ranking-latino-populations-in-the-states/.

El español: una lengua viva. Informe 2015, Instituto Cervantes. Available at: http://eldiae.es/wp-content/uploads/2015/06/espanol_lengua-viva_20151.pdf.

Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry, UNESCO Institute of Statistics. Available at: http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf.

FERNÁNDEZ VÍTORES, David, "Las fronteras difusas del mercado hispanohablante en los Estados Unidos", in *Tribuna Norteamericana*, no. 12, abril 2013. Available at: http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/TN12-David_fernandez_vitores.pdf.

FERNÁNDEZ VÍTORES, David, *El español en el sistema de las Naciones Unidas*, Instituto Cervantes at FAS – Harvard University, 2014. Available at: http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/004_informes_dfv_spanish_un_system_0.pdf.

GARCÍA, Noelia, "La demanda del español en China crece un 30% en los últimos 15 años", in *elEconomista.es*, 5/11/2015. Available at: http://ecoaula.eleconomista.es/primer-empleo/noticias/7125177/11/15/La-demanda-del-espanol-en-China-crece-un-30-en-los-ultimos-15-anos.html.

GIBBONS, Jakob, *The Spanish Language in the 2016 Presidential Race*, September 30th, 2015. Available at: http://blogs.transparent.com/spanish/the-spanish-language-in-the-2016-us-presidential-race/ [Last accessed: 23/01/2016].

Index Translationum. Available at: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Internet Live Stats. Available at: http://www.internetlivestats.com/.

JIMÉNEZ, Juan Carlos, "El poder de compra del español en el mundo", in *Revista de Occidente*, no. 335, 2009.

JIMÉNEZ, Juan Carlos; Aránzazu NARBONA, *El español en los flujos económicos internacionales*, Barcelona: Ariel; Madrid: Fundación Telefónica, 2011.

KROGSTAD, Jens Manuel; Mark Hugo LOPEZ, *Hispanic population reaches record 55 million, but growth has cooled*, June 25th, 2015. Available at: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/06/25/u-s-hispanic-population-growth-surge-cools.

KROGSTAD, Jens Manuel, *With fewer new arrivals, Census lowers Hispanic population projections*, December 16th, 2014. Available at: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/12/16/with-fewer-new-arrivals-census-lowers-hispanic-population-projections-2/.

MANLEY, Ed et al., "Twitter NYC. A Multilingual Social City", London: CASA, UCL SpaceTimeLab. Available at: http://ny.spatial.ly/.

MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, "Las lenguas de Twitter", in *El País*, 2 marzo, 2013. Available at: http://elpais.com/elpais/2013/02/22/opinion/1361559730_138297.html.

MORENO FERNÁNDEZ, Francisco; Juan OTERO ROTH, *Atlas de la lengua española en el mundo*, Barcelona: Ariel; Madrid: Fundación Telefónica, 2007.

NIELSEN, *State of the Hispanic Consumer: The Hispanic Market Imperative*, 2012. Available at: http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Reports/State-of-the-Hispanic-Consumer.pdf.

PAGLIAI, Lucila, *La situación del español en la ciencia y la tecnología*, I Congreso Internacional de la Lengua Española "La lengua y los medios de comunicación", Zacatecas, México, 1997. Available at: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/tecnologias/ponencias/pagliai.htm

PAUL, Lewis M.; Gary F. SIMONS; Charles D. FENNIG (eds.), *Ethnologue: Languages of the World*, 18th edition, Dallas, Texas: SIL International, 2015. Online version: http://www.ethnologue.com.

PEIRO, Patricia, "Trips of the tongue: Spanish language tourism on the rise", in *El País*, April 27th, 2015. Available at: http://elpais.com/elpais/2015/04/27/inenglish/1430117318_167419.html.

PLAZA, Luis M.; María BORDONS, "Proyección internacional de la ciencia española", in *Enciclopedia del español en el mundo, Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*, Madrid: Instituto Cervantes; Barcelona: Plaza & Janés, 2006. Available at: http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/ciencia_01.pdf.

PLAZA, Luis M.; Begoña GRANADINO; M.ª José ARIAS-SALGADO, "Las revistas científicas editadas en lengua española: su misión actual y sus perspectivas como instrumento para la difusión internacional de la ciencia", in *El español, lengua para la ciencia y la tecnología: presente y perspectivas de futuro*, Madrid: Santillana, Instituto Cervantes, 2009. Available at: http://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_ciencia/02.htm.

RHODES, Nancy; Ingrid PUFAHL, *An Overview of Spanish Teaching in U.S. Schools: National Survey Results*, Instituto Cervantes at FAS – Harvard University, 2014. Available at: http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/002_informes_nr_spteaching.pdf.

Spanish, an Expanding Universal Language, Gobierno de España & Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, febrero 2014. Available at: http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/Multimedia/Publicaciones/Documents/2014_IDIOMA_EN.pdf.

Spanish: the global language of the future, May 25th, 2015. Available at: https://www.studyinternational.com/news/spanish-the-global-language-of-the-future.

Spanish, world's second language in international communication and growing, in *MercoPress. South Atlantic News Agency*, June 23rd 2010. Available at: http://en.mercopress.com/2010/06/23/spanish-world-s-second-language-in-international communication-and-growing

"The World's 57 Largest Book Publishers, 2015", in *Publishers Weekly*. Available at: http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/67224-the-world-s-57-largest-book-publishers-2015.html.

***This work was possible with the financial support of the UEFISCDI (Executive Unit for Financing Higher Education, Research, Development and Innovation) under the project number PN-II-RU-TE-2014-4-2335 with the title** L3 language proficiency and multilingual identity – variables of linguistic integration of Romanian students in immigrant contexts.*

DOUBLE'S AMBIGUITY IN MARIANA MARIN'S LYRICS

Angelica Băeţan (Stoica)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In our study we intend to interpret the manner in which Mariana Marin materializes the double poetics. In the discursive analysis of his poems it can be noticed the introspective dedublation, self dialogue, dialogue with others, the identification of that,, me "of the poet and that,, me" of the poetics through allegorical communication. Therefore,it is detected the semantic harmonization of the literary grounds, opening up archetypal schemes, mythical nuances in the game of searching for its own identity.

Keywords: double's poetics, bookish, identity, otherness, body writing, Gheorghe Crăciun.

Sciziunea interioară, manifestată ca o formă de protecţie a eului, aduce procesul de dedublare al poetului. Frecvent tematizat în romantism, dublul se regăseşte şi în literatura postmodernă, deoarece autorul de acum recreează lumea, iar viziunea sa se deschide în interiorul textului, după cum ,,în oglinda textului, lumea se vede mai coerentă."[1]În creaţia neoexpresionistă a Marianei Marin se configurează tendinţa de închidere în sine, vieţuirea într-o ,,singurătate feroce", din care izbucneşte ţipătul, angoasa, disperarea, luciditatea casantă. În plus, poeta a vieţuit cea mai mare parte a vieţii într-un stat dominat de politica sa totalitară, ce împietreşte chipul şi sufletul omului. Astfel, individul ajunge să poarte în sine însuşi nu atât un străin cât un duşman, pregătit în orice moment să facă pactul cu un călău din afară, pentru că el s-a transformat într-o maşină de luptă pentru supravieţuire, a devenit un alter.

Ne propunem astfel să înţelegem maniera în care Mariana Marin materializează poetica dublului. În dezvoltarea unei abordări de factură poetică şi hermeneutică vom decoda treptat cuvântul poetic ce afirmă căutarea dublului.Deschiderea spre sine însuşi implică închiderea unui unghi cu exteriorul, procesat în viziuni personale; trăirile poetei reconstruiesc lumea în reprezentări ce aşteaptă a fi interpretate de către cititor. Poeta posedă în plus un cuvânt ironic(chiar corosiv uneori), aluzia culturală şi intertextul, ambiguitatea, note formale şi de conţinut care proclamă primatul realului, al cotidianului, al unui eu liric aflat într-o concretеţe violentă, agresivă. Ion Mureşan, unul dintre poeţii ultimei generaţii literare din perioada comunistă, conferă poeziei funcţia de a deschide omului calea spre sine însuşi:,, ...orice civilizaţie are drept scop ultim fericirea. Iar aceasta nu este posibilă dacă omul nu vorbeşte cu sine, dacă sinele cu sine e mut... cunosc foarte mulţi oameni care, din prea mare bucurie, ori din prea mare tristeţe, ori revoltă, au ajuns la poezie. Pentru că limbajul poeziei este limbajul umanului."[2]

Poetica dublului vizează dialogul cu sine şi cu ceilalţi, dialogul ca circuit comunicaţional superior, limbajul ca instanţă mediatoare, intertextualitatea.În analiza discursivă a dublului se poate remarca dedublarea introspectivă prin utilizarea persoanei a doua.Poemele Marianei

[1] Radu G. Ţeposu, *Un romantism întors,* în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice,* Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, pp. 409-414.
[2] Ion Mureşan, *Poezia,* în Echinox, nr. 11-12, 1979, text antologat în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă.Generaţia 80 în texte teoretice,* Editura Vlasie, Piteşti, 1994, pp. 133-134.

Marin se construiesc deseori pe opțiuni contrarii, dualități, neliniști privind identitatea proprie, monolog autoadresat, prin care sinele se dedublează între prezent și trecut. Una dintre ambiguitățile versurilor sale se regăsește în așa-numitele poeme de dragoste. Inițial,prin titlurile date acestora, se sugerează trimiterea către zona eroticului:,,Poem de dragoste", ,,Unic poem de dragoste", ,,Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir", ,,Poem de dragoste(Ai început să urăști...)", ,,Poem de dragoste(Ce frumos era, Doamne)". Relectura le îmbogățește însă semnificațiile. Astfel, pot fi receptate ca definiții ontologice ale poeziei(asemenea ipostaziere poate fi întâlnită și la Nichita Stănescu).În plus, imaginarul poetei este invadat de un narcisism devorator. Propunem pentru analiză *Poem de dragoste* din volumul *Un război de o sută de ani*(este placheta în care șapte poeme respectă prin titlu sintagma *poem de dragoste*) Perspectiva oferită de poetica dublului reușește să creioneze o abordare ca un tot al textului ficțional și autobiografic, valorificând resursele limbajului, ale codurilor de comunicare, a dialogului dintre culturi. Astfel, lectura plurală asupra textului îi evidențiază valențele. Cititorul se poate întreba.,,Este acest poem o *ars poetica?* Viziunile narcisiste prezente pot contextualiza autoerotismul? Prin ambiguitățile exprimate, reușește Mariana Marin să învingă vigilența cenzurii?"

Poemul este construit ca un dialog imaginar dintre *eu* și *tu*(ca un *alter),* simetria fiind asigurată de prezența oglinzii. Acest dialog(este jocul unui dialog cu sine ca ,,tine") prin oglindirea propriei identități este o tehnică ce ne reamintește romantismul, proiectându-ne, în plus, într-o lume arhetipală(a mitului) sau în universul fabulos al basmului(cifra magică ,,șapte"). Luminile și umbrele prezente în poem răspund nevoii poetei de a se hrăni din utopii, de a încerca să găsească un echilibru în această lume obtuză(în care prin filtrul oglinzii, lucrurile par deformate). Într-un regim dictatorial nota dominantă a vieții cotidiene ajunge să fie frica. Teama față de de o forță sau putere în stat represivă și capricioasă, îmbracă chipul fricii de celălalt. Sanda Cordoș[3] surprinde într-o gamă variată de idei profilul artistului sau creatorului de litere, autentic, supraviețuitor ,,în vremuri de restriște".

Poemul Marianei Marin debutează cu optimism și încredere:,,Am căpătat o uriașă forță de convingere" (versul este reluat simetric, spre final; această stare de spirit este amplificată și prin prezența adverbului ,,desigur". Stăpânirea de sine, contagioasă, se deschide spre corporal. Mai întâi, ținuta vestimentară este expresia unui narcisism devorator:,, Vechea fustă înflorată roșește în camere albe și verzi. Cromatica surprinde pudoarea (verbul *roșește*, personificator"), puritatea(*camere albe)* și probabil, credința în regenerarea interiorității scindate(*camere verzi*). Acest decor contrastează dur cu prestanța eului:,,iar eu îmbătrânesc într-o palidă furie". Oglinda va putea media tensiunea existențială: ,,Încerc o construcție sensibilă în fața oglinzii". Este un motiv frecvent în versurile poetei, ,,implicând de fiecare dată o demonie, o frenetică poftă de autodistrugere".[4]

Raportându-ne la simbolistica oglinzii, regăsim și în acest poem multiple sensuri. În primul rând, este simbol al reflectării adevărului, sincerității, conținutului inimii și al conștiinței.[5] Eul își dorește o imagine a frumuseții prin reflectarea chipului. După Plotin, ,,omul

[3] Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX,* Ediția a II-a adăugită, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.
Autoarea descrie contextul social –politic sufocant al dictaturii comuniste, redând efortul literaților de a păstra *cultura eului și* șansa cititorilor de a descoperi *,,consemnate în*_textele ficționale traseele contorsionate ale vieții sale interioare".(în subcapitole:<< Biciuirea eului>>, *Puterea comunistă, Foamea de <<eu>>)*

[4] Georgeta Adam, *imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur,* Editura Niculescu, București, 2010, *p. 258.*

[5] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* Volumul 2(E-O), Editura Artemis, București, pp. 369-373.

, în calitatea sa de oglindă, reflectă frumusețea sau urâțenia”.[6] Oglinda primește pe suprafața ei lucie trăsăturile celui care este înfățișat, ,,tot astfel sufletul purificat de murdăriile terestre, primește în neîntinarea sa imaginea frumuseții incoruptibile.”[7] Poeta este pregătită și gătită:,,De șapte zile stau vopsită ca o mireasă și vorbesc/ în fața oglinzii...”, așteptând reflexia tinereții și a frumuseții corporale prin oglindire:,,Uite, eu:femeie tânără!/ Eu am o rotulă frumoasă/ și dinții mei albi nu se mai satură privind-o!” Se poate surprinde în acest context, aparent, nota de autoerotism sau o seducere de sine. Starea halucinantă a eului, implicând și o ușoare dereglare a simțurilor, indică însă, la un nivel mai profund al conotației, spaima ce definește eul. Frica deschide refugiul în sine, ca treaptă imediată de cunoaștere. Singurătatea, angoasa proiectează în mintea poetei scenarii ce ar putea confirma autoerotismul. Credem totuși că, poeta, etalează elemente ale propriului corp pentru a nu-și pierde unicitatea ca persoană sau pentru a-și estompa în felul ei propriile frustări, temeri. La Mariana Marin se poate surprinde în multe poeme, pe lângă o conștiință acută a scrisului, și una a corpului, a imaginii lui. Fiind o poetă de factură neoexpresionistă, somaticul are secvențele lui acute, gândurile fiind topite în senzații. Energia cuvintelor vine din încărcătura lor somatică, iar sensul cuvintelor izvorăște din corp, din inteligența lui senzorială. Gheorghe Crăciun[8], aplicând în analiza operei literare conceptul de ,,scriitură corporală”, declara că:,,Există un infern al trupului, tot așa cum există un paradis al său.Este infernul bolii, al torturii, al durerii, al pedepsei corporale, este ... tot ceea ce aduce cu sine conștiința trupească a morții”[9]În ,,Poem de dragoste” reflectarea în oglinda în care eul mărturisește: ,, îmbătrânesc într-o palidă furie” este reprezentată alunecarea spre moarte:,, gura ta albă se măsoară cu mine.../ Albeam în fața oglinzii, întândeam o mână, / vorbeam un cuvânt, respiram ...”La finalul poemului se creează astfel liantul dintre eul care se oglindește și alter-ul, dominantă fiind reprezentarea căderii în întuneric și regăsirea sinelui:,,O noapte tot mai cețoasă./ Un pământ tot mai întunecat./ O femeie tot mai aproape de sine.”

În definirea artei sale, autoarea dorește ca poemul să fie altceva, privire a ființei înlăuntrul său:,,Dar creierul meu frumos?/ I-ați cercetat îndeaproape învelișul/ și în adorație(se știe!) nu poți rămâne multă vreme” Nota autoironică este completată de o imperioasă nevoie de afecțiune a poetei, care poate fi concesionată tendinței narcisiste. .,,Creierul” este și purtătorul unei memorii afective, dar și a deschiderii ființei spre cunoaștere(motiv întâlnit dealtfel în poezia Marianei Marin). Adresându-se oglinzii, eul inserează un element al livrescului:,,Hei-hei, cetățeni ai Castaliei!/ Am îmbătrânit fără să știm nimic.” Castalia, fântâna de la poalele Parnasului simbolizează spațiul în care se oglindeau odinioară muzele. Se înfiripă ambiguități în text: Sinele se oglindește după respectarea unui ceremonial, amintind de tendința fetelor(într-un gest de autooglindire a frumuseții):,,De șapte zile vorbesc în fața oglinzii/...stau vopsită ca o mireasă”(Se împopoțonează fetele ce doresc să camufleze un handicap al interiorității)Imaginea în oglindă ar trebui să împrăștie frumusețe, tinerețe, dar semnalul indică o alunecare vicleană

[6] *Ibdem, p.* 372.
[7] *Ibidem*
[8] Prezența celor trei coordonate(autor, corp și scris) ne solicită să interpretăm poemul Maranei Marin și din această perspectivă. Intuiția ,,scriiturii corporale” este redată de Gheorghe Crăciun prin cogito-ul:,,trupul știe mai mult, pentru că el este mai mult”.Tematizările trupului au fost clasificate în două paradigme de critic: corpul vulnerabil, dominat de suferință și corpul senzual, care se dezvăluie prin erotism și revenirea la copilărie.Prezentarea acestor paradigme(*Conceptul de ,,scriitură corporală” în opera lui Gheorghe Crăciun,* în Andrei Bodiu, Rodica Ilie, Adrian Lăcătuș(coord.) , în *Dilemele identității(Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX,* Editura Universității Translvania, Brașov, 2011) ajută interpretul să înțeleagă demersul autoarei care trece de la țesutul de litere al cuvintelor la țesuturile vii ale propriului corp.
[9] Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului,* Editura Cartier, 2003, p. 47.

spre cădere, poate chiar moarte: ,,De șapte zile oglinzile plâng pe fața lumii de iarnă/.../ iar eu îmbătrânesc într-o palidă furie".

Din altă perspectivă, în mitologia greacă, Castalia, este o nimfă din Focida, transformată de Apolo în fântână. Apa ei este dătătoare de inspirație poetică. Mariana Marin are posibilitatea de a se exprima în termeni de artă poetică, marcând aluziv negarea convenției: ,,papagalii își fac cuib în vorbele mele nepământene." Se poate surprinde la poetă, recurența unor imagini și idei în poezie: corporalul și ideea de *ars poetica* (amândouă înăbușă uneori sau anesteziază frecvent sentimentul de spaimă) Livrescul din interiorul poemului îi dă o notă aparte, rezistând în construcția acestuia. Alexandru Cistelecan afirma că ,,funcția livrescului rămâne aceea de potențare a confesionalului și a autoscopiei. El introduce realul într-o grilă meditativă și nostalgică, dar nu realizează o mediere a lui, ci îi păstrează intactă prestația concretă."[10] În monologul autoadresat, poeta creează o altă realitate: în mitologie,Castalia reprezintă fântâna de la poalele Parnasului în care se scăldau și se oglindeau odinioară muzele, este cronotopul care are acum apele otrăvite. Georgeta Adam[11] stabilește-în diacronie- că acest proces de demonetizare a convenției respective era început cândva de N. Davidescu în *La fântâna Castaliei(1910).* În poemul Marianei Marin este dusă până în ultimele consecințe:,,singura, adevărata oglindă rămâne *sinele,* de care poeta se simte tot mai aproape."[12] Chiar și această ,,uriașă forță de convingere"(o posibilă armură împotriva singurătății și a morții) se dovedește iluzorie. Vestimentația viu colorată este doar ,, Cumplita anestezie în mătăsuri japoneze"Acest element livresc, sumar reprezentat în textura poemului ascunde o întreagă psihologie orientală: educația japonezului de a-și controla emoțiile, de a fi impasibil sau de a închide un unghi în sinele de nepătruns.

Adâncirea poetei spre inconștient și spre viziunile originare nu reușesc să amortizeze tensiunea existențială și să o transpună într-o zonă luminoasă, spre o oază a bucuriei(deși poeta propune scheme arhetipale:oglinda, fântâna Castaliei, cântecul orb, sugerând mitul orfic), complexul lui Narcis(întâlnirea eului cu dublul său)., ,,miezul nopții". Eul și dublul sunt acaparați de ,,aspectul numinos al oglinzii, adică de spaima pe care o inspiră cunoașterea de sine"[13] Se reunesc, finalizându-se regăsirea sinelui. Prin orice modalitate de scriere, fie ea reflexivă, imaginativă sau critică, poeta nu se poate debarasa de sine însăși, așa cum sesiza Gheorghe Crăciun:,,orice lectură critică e, în cele din urmă, o aventură în căutarea propriului eu."[14]

Referindu-ne la întreaga creație a poetei, se poate observa că spațiul configurării dublului produce diastole și sistole, căci crește și se micșorează în funcție de capacitatea eului de a suporta sinteza dintre eu și celălalt. Tendința poetei de închidere în sine este generată și de abaterile de la o cale a normalității, impuse unei generații, de dictatură. Astfel, libertatea devine sinonimă cu nebunia, visul, otopia:,,Utopiile noastre nu mai seamănă./ Apele tac ./.../ Utopiile se hrănesc și mai dihai din ele însele acum./.../Aveai o mulțime de aripi sub pleoape,/ te înălțai văzând cu ochii într-o limbă ce-avea să devină a ta."(*Conspirația tăcerii)* Tendința poetei de a aborda problemele morale o impune în generația sa, cu atât mai mult cu cât reușește să redea autenticitatea trărilor.Această atitudine, regăsită în lirica optzecistă este confirnată și de Gheorghe Crăciun:,,importantă nu mai e acum poezia ca spațiu al unei atemporalități

[10] Alexandru Cistelecan, *Poezie și livresc,* Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 16.
[11] Georgeta Adam, *op. cit.*, p. 259.
[12] *Ibidem.*
[13] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol 2, p. 372.
[14] Gheorghe Crăciun, *În căutarea referinței,* Editura Paralela 45, Pitești, 1987, p. 7.

privilegate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieții, important nu mai e acum eul metafizic ci eul biografic al celui care scrie."[15]Prin această condiție asumată, dualitatea este imanentă:„Nu am nici o șansă să o vânez/ pe vrăjitoarea din mine/...iar acum, de când a devenit o monarhistă-ndrăcită,/ Îmi desenează capul de mort pe toate afișele dim mizeria asta republicană//N-am nici o șansă să pun mâna pe năluca regală din mine."(*Năluca*).

Corespondentul în oglindă al Marianei Marin este Partidul unic(Fratele cel Mare). Astfel, din temnițele minții o cale sigură de salvare este moartea care, împărtășită, se dovedește a fi suprema dovadă de iubire:„Vrei să împarți cu mine ghilotina/-l-am întrebat./ Vrei tu asta/- i-am șoptit./ Călăul ne-a privit un timp/ și a continuat să mărșăluiască în jurul nostru/ până când mâna lui a devenit dublă(*Vechi cântec de dragoste)*.A-l vedea pe Celălalt presupune ontologic relația cu erosul și cu thanatosul.Trăind într-o societate setată de lozinci patriotarde, de aceleași structuri verbale(auzite la știri sau culese de prin ziare) alteritatea devine, involuntar, identitate, la fel cum și cuvintele personale sunt contaminate de latura lor comun-ă(istă):.„Nici unul dintre cuvintele care mă înconjoară/ nu ți se potrivește./ E atâta blândă cruzime între noi/ încât mă trezesc cu vechea mea limbă nepământeană/ făcută țăndări în amiaza mare/sau furată de un grup de comando/ exilat la periferia alfabetului."*Elegie IV)*

Georgeta Adam[16] surprinde în lirica Marianei Marin o armonizare semantică a motivului dublului(fratele), cu cel al oglinzii și cel al orbirii. Aceasstă conjugare a motivelor deschide totodată și scheme arhetipale, nuanțări mitice, în jocul de căutare a propriei identități:„Mi-a spus într-o zi fratele:/- inima mea este o mică femeie.../L-am rugat să nu creadă în micile ei copite de apă./ I-am arătat misterul de roșcat și de vulpe al oglinzii./ Am băut pentru el, am iubit, am uitat./ Până când nebunia mi-a crescut în ochi ca o gheară. / Fratele meu și-a întins disperarea de la un capăt la celălalt al orașului// Când tocmai îmi prindeam în agrafe mici corbi/ când tocmai orbeam".(*Nunta)* Nunta, ceremonial existențial, translatat în plan imaginar este o alegorie a morții(la nuntă se pregătește „mâncare roșie"). Permutarea identității se complinește prin surprinderea unor gesturi „integrabile semantismului morții"[17]:„îmi prindeam în agrafe mici corbi/ când tocmai orbeam." Oglindirea se realizează până în adâncime; poeta creează imagini ca analogii ale bestiarului:„I-am arătat misterul de roșcat și de vulpe al oglinzii."

În volumul „Aripa secretă" identificarea dintre acel „eu" al poetei și acel „eu" al poeticului se realizează primtr-o alegorie:„Cine ar mai putea astăzi/ să ignore inteligența unui copil de 15 ani!/ Aș vrea să fii acum lângă mine / și să mă vezi cum scriu/ după o altă lectură a „Jurnalului"// „Nu mai știe să zboare/ și singuta lui apărare/ este să încremenească pe loc./ Refuză să se înmulțească în captivitate./ Sufletul, Doamne,/- poate chiar Sinele, // mănunchi de mărăcini".(*După o altă lectură a Jurnalului*) Limbajul alegoric și reveria creează „dublul unei ființe duble"[18]. În acest monolog adresativ sunt prezenți *eu* și *altul*, cel dintâi aflându-se în interiorul său, proiectându-se în aspirații. Sufletul captiv al poetei parafrazează încarcerarea spirituală a copilei de 15 ani. În acest joc al măștilor sunt dispuse trei elemente:Anne Frank, jurnalul numit „Kitty" și poeta, iar atunci când se aliniază împreună în discursul liric, creează impresia cititorului că are de-a face cu o matrioșka. La nivel morfologic, apar în poeziile Marianei Marin eul , alături de „tu" și de „el/ea", producând complinire autentică în alteritate. Incursiunea în imaginarul poetei confirmă că alteritatea este „existență nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalți, ci și înăuntrul meu, prin raportarea la mine însumi; Propriile-mi

[15] Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne,* Editua Paralela 45, Pitești, p. 283.
[16] Georgeta Adam, *op. cit.,* p. 260.
[17] *Ibidem,* p. 261.
[18] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei,* trad. de Luminița brăileanu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 86.

ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un Unu plural(...) Eu, cel din clipa aceasta, nu mai sunt același care am fost acum o zi, acum un an.După cum mâine voi fi altul decât sunt astăzi și implicit altfel”.[19]

Bibliografia operei:

1. Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste),* Editura Albatros, București, 1981.

2. Marin, Mariana, *Aripa secretă,* Editura Cartea Românească, București, 1986.

3 .Marin, Mariana, *Atelierele*, Editura Cartea Românească, București, 1991.

4. Marin, Mariana, *Mutilarea artistului în tinerețe,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 1999.

5. Marin, Mariana, *Zestrea de aur, Antologie de autor cu un text critic de Costi Rogozanu,* Editura Muzeul Literaturii Române, 2002.

6. Marin, Mariana, *O singurătate feroce,* Antologie alcătuită de Teodor Dună, Editura Tracus Arte, București, 2015.

7. Marin, Mariana, *Scrisoare deschisă* sau *Nu mă mai așteptați la ore mici*, Poeme rostite la Radio(1991-2002), Cuvânt înainte de Nicolae Manolescu, Ilustrații de Tudor Jebeleanu, Editura CASA RADIO, București, 2014.

8. Marin, Mariana, *Cinci. Antologie colectivă împreună cu Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Mușina*, cu ilustrații de Tudor Jebeleanu, Editura Litera, București, 1982.

Bibliografie critică:

9. Adam, Georgeta, *Imaginarul poeziei feminine.O secțiune de aur*, Editura Niculescu, București, 2010.

10. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei,* Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

11. Baudrillard, Jean; Guillaume, Marc, *Figuri ale alteritîții,* traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, 2002.

12. Bodiu, Andrei; Dobrescu, Caius(coord.), *Poezia română postbelică(metode de lectură, texte, analize, întrebări, exerciții și teme),* Editura Universității ,,Transilvania”, Brașov, 2005.

13. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc,* Editura Humanitas, București, 1999.

14. Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc,* Editura Cartea Românească, București, 1987.

15. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. I-III, Editura Artemis, București, 1995.

16. Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

17. Crăciun, Gheorghe, *Comprtiția continuă. Generația `80 în texte teoretice,* Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

18.Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a sec. XX,* Ediția a II-a adăugită, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

[19] Ștefan Augustin Doinaș, ,,Fragmente despre alteritate”, în *Secolul 21, Alteritate,* nr. 1-7, 2002, pp. 23-27.

19.Pipoş, Cristina, *Poezia confesiunii la Sylvia Plath şi la Mariana Marin,* Colecţia *Aula Magna,* Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2014.

20. Teutişan, Cornel, *Eros şi reprezentare. Convenţii ale poeziei erotice româneşti,* Prefaţă de Ion Pop, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

21. Ţeposu, R. G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006.

AUCTORIAL METALEPSYS IN THE CARTARESCU'S PROSE

Diana Sofian
PhD, Botoşani

Abstract: Assuming the rethorical term to the narratology, Genette announces, in his volume from 2004, the intention to continue the problem and to add to the term some new significations, by relating it to the annalysis of stories and the theory of fiction.
In the Cărtărescu's prose, it could be observed a permanent game of the borders separing the worlds of the narrative instances, game which generates the illusion of the identification of ones with the others by creating the tensions of the narrative fields. This, in the direction of fictonal author, as well in the deirection of the construction of a character, both of them realised bz the auctorial metalepsys.the reader is traped betwwen these universes of discourse/epical plans, scandalized by the omonimy of the nomes of the narrative instances, confused by their dynamic and by the strategies of denudation of the conventions, under the sign of the irony with wich it is revealed, unexpectedly, the devices of producing the illusion.

Keywords: metalepsys, narrative plans, transgression, narratee, narrator.

Caz de „contaminare paradoxală"[Schaeffer,2005:73] între două lumi, aflat la „frontiera mişcătoare, dar sacră"[Genette,1883:245] a acestora - cea a discursului şi cea a povestirii, metalepsa a fost definită de Genette ca „orice intruziune a naratorului extradiegetic sau a naratarului în universul diegetic (sau a personajelor unei diegeze într-un univers metadiegetic etc.) sau invers."

[Genette,1983:244]

Caracterul oscilant al celor două universuri insinuează neliniştea cititorului, sentimentul de nesiguranţă privind caracterul lumii de care aparţine. Genette reia aici explicaţia lui Borges: „Astfel de invenţii sugerează că dacă personajele unei ficţiuni pot fi cititori sau spectatori, noi, cititorii sau spectatorii, putem fi personaje fictive".

Definiţiile metalepsei anterioare volumului cu acelaşi titlu al lui Gérard Genette au în vedere diverse aspecte ale acesteia: „subminarea separării între enunţare şi enunţ"[Rimmon-Kenan,2002:186], „buclă ciudată"[Hofstadter,1979:134], „scurtcircuit între lumea ficţională şi nivelul ontologic ocupat de autor"[McHale,2009:69], care produce „un efect disruptiv în construcţia narativă"[Malina,2002:98], trimiţând nu atât la diferenţierea între caracterul retoric opus celui ontologic, cât la statutul metatextual al metalepsei, sugerând caracterul general metaleptic al textului narativ ficţional.

În studiul privind diferenţele dintre naraţiunea ficţională şi cea factuală, Jean-Marie Schaeffer observă că, prin reluarea problematicii metalepsei în 2004, Genette demonstrează că aceasta „nu ţine doar de violarea graniţelor între nivele diferite, ci şi o operaţie referenţială deviantă, o violare a limitelor reprezentării, ce implică spectatorul într-o transgresiune a universurilor şi ţinteşte spre o teorie a ficţiunii."[Schaeffer ,2005:73-74]

Metalepsa narativă este un concept ce rezultă din convergenţa retoricii (care o plasează lângă metaforă şi metonimie, ca tropi ai transformării, substituţiei şi succesiunii) şi teoria nivelelor narative. În 1972, în *Figures III*, Gérard Genette teoretizează relaţia explicativă,

tematică sau enunţiativă pe care o comportă naraţiunea metadiegetică (sau de gradul al doilea) cu naraţiunea de gradul întâi, insistând asupra frontierei categorice, deşi oscilante, între cele două lumi, reluând-o şi dezvoltând-o în *Nouveau Discours du récit*, în 1983: „Trecerea de la un nivel narativ la altul nu poate fi, în principiu, asigurată decât prin naraţiune, act care constă în introducerea într-o situaţie, prin intermediul discursului, a cunoaşterii altei situaţii. Orice altă formă de tranzit este, dacă nu întotdeauna imposibilă, cel puţin totdeauna transgresivă." Situaţia întâlnită la Cortázar în *Continuarea parcurilor* ar fi „o formă inversă (şi extremă) a figurii narative pe care clasicii o numesc *metalepsa autorului*, care funcţionează pe principiul: „orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice în universul metadiegetic etc.) sau invers, ca la Cortázar, produce un efect de bizarerie fie bufonă (când e prezentată, ca la Sterne sau Diderot, pe ton de glumă), fie fantastică."[Genette,1983:244]

Prin urmare, există trei parametri a căror dozare permite funcţionarea metalepsei: în primul rând, trebuie asigurată iluzia contemporaneităţii între timpul discursului şi timpul povestirii, apoi fuziunea transgresivă a două sau mai multe paliere narative, alături de dublarea axei naratorului/naratarului cu aceea a autorului/cititorului, cu observaţia că legătura între narator şi naratar asigură un tip minimal de metalepsă, care aparţine naraţiunii în general.

Genette numeşte toate aceste forme de transgresiune cu termenul de „metalepsă narativă", în pereche, precizează el, cu prolepsa, analepsa, silepsa si paralepsa, cu sensul specific de *schimbare de nivel*. Cele mai simple joacă pe dubla temporalitate a istoriei şi a povestirii, iar cele mai elaborate, de tip pirandellian, ori din teatrul lui Genet sau din Noul Roman al lui Grillet: „personaje care scapă dintr-un tablou, dintr-o carte, dintr-un vis, amintire, fantasmă etc."[Genette, 1983:245]

Observăm că viziunea originală a lui Genette asupra metalepsei narative ţinteşte spre o tipologie, fără ca, în fapt, să producă una. Pornind de la criteriile de definire şi distingere din studiile sale, câţiva teoreticieni au încercat crearea unor tipologii proprii: astfel, William Nelles reaşază metalepsa narativă în legătură cu metonimia, diferenţiind trei tipuri: metalepsele neamrcate, la nivelul discursului, cele marcate, la nivelul povestirii, şi intrametalepse ca fenomen al încorporării nivelelor narative, respectiv extrametalepse, ca mişcări în direcţii opuse, fiecare tip fiind apoi subdivizat în forme analeptice şi proleptice pe planul temporalităţii.[Nelles,1997:52] Frank Wagner semnalează legătura dintre conceptul de stranietate din Formalismul rus şi natura metatextuală a metalepsei, demonstrând „reversibilitatea deplasărilor metaleptice între nivelele extra-, intra şi metadiegetic". Studiul să cuprinde de asemenea observaţia privind circulaţia, la un nivel dat, între universuri fictive colaterale şi problematizarea distribuirii metalepsei la nivel compoziţional – locul, amplitudinea şi frecvenţa determinând un impact semnificativ în strategiile narative[Wagner:235-253].în 1997, David Herman propune o analiză a metalepsei plecând de la identificarea mărcilor textuale. În sens formal, acestea semnalează „mişcări ilicite în susul şi în josul ierarhiei nivelelor diegetice care structurează discursul narativ", analizând, din perspectivă funcţională, „transgresarea pragurilor ontologice"[Herman:132-152]. Conform teoriei lumilor ficţionale, metalepsa impune situarea cititorului într-un sistem modal recentrat.

Volumul *Métalepse…* constituie finalizarea demersului teoretic al lui Genette, fiind, după cum precizează autorul, o versiune amplificată a contribuţiei sale la lucrările colocviului internaţional *La Métalepse aujourd'hui*, desfăşurat în 25-30 noiembrie 2002.

Asumându-şi anexarea termenului la domeniul naratologiei a unui termen iniţial aparţinând retoricii, Genette îşi anunţă intenţia de a relua problematica şi de a adăuga

termenului câteva lărgiri de sens, prin legarea sa de studiul figurilor, de analiza povestirii şi de teoria ficţiunii.

Luând în considerare semnificaţia originală, în limba greacă, a cuvântului *metalepsis,* care se referă la orice tip de permutare, autorul pleacă de la folosirea sa specifică: „folosirea unui cuvânt în locul altuia prin transfer de sens", ceea ce îl face „sinonim atât cu metonimia, cât şi cu metafora"[Genette,2004:8] pentru a compara definiţiile lui Dumarsais şi Fontanier. Genette reia definiţia pe care Dumarsais o propune în *Des Tropes*: „metalepsa este o specie a metonimiei, prin care se explică ceea ce urmează pentru a se face înţeles ceea ce precede şi ceea ce precede pentru a se face înţeles ceea ce urmează".[Genette, 2004:8]. Observaţia lui Genette se referă la aspectul cantitativ pe care îl are în vedere definiţia lui Pierre Fontanier, pentru care metalepsa e o structură superioară unui singur cuvânt, ea putând-se extinde chiar la o propoziţie întreagă. În *Figurile discursului*, în capitolul intitulat chiar „Despre tropii de mai multe cuvinte, denumiţi impropriu tropi", Fontanier prezintă figurile de expresie prin ficţiune, prin reflecţie şi prin opoziţie, acestea fiind denumirile pentru „cele trei sensuri figurate"[Fontanier,1977:89]. În cea de-a doua categorie include metalepsa, alături de hiperbolă, asociaţie, aluzie, litotă, reticenţă şi paradox. În concepţia lui Fontanier, metalepsa „constă *în a substitui expresia directă prin expresia indirectă*, adică în a face ca un lucru să fie înţeles prin alt lucru care-l precede, îl urmează sau îl însoţeşte, este un înlocuitor, este o circumstanţă oarecare a lui, i se adaugă sau, în fine, se raportează într-un fel la el, astfel încât să-l poată face prezent în memorie."(s.a.) [Fontanier,1977:107-108]

Genette observă că definiţia lui Fontanier este mai precisă decât cea a lui Dumarsais şi că, în privinţa cauzalităţii, cei doi sunt de acord în privinţa unui caz particular pe care el îşi propune să îl dezvolte: metalepsa auctorială, pe care o atribuie *de jure* clasicilor retoricii şi pe care o defineşte mai întâi cu cuvintele lui Fontanier: „Tot *metalepsă* va fi întorsătura de frază prin care un scriitor, un poet este reprezentat sau se prezintă ca autor al unor lucruri pe care el n-a făcut decât să le povestească sau să le descrie", unde, aşadar, „sub imperiul entuziasmului sau al unui sentiment nestăvilit, naratorul îşi abandonează dintr-o dată rolul, pentru acela de stăpân sau de arbitru absolut, în aşa fel încât, în loc de a mai povesti simplu un lucru care se întâmplă sau care s-a întâmplat, el comandă, ordonă ca acest lucru să se facă"[Fontanier,1977:108].

Putându-se realiza atât la persoana I cât şi la a III-a, metalepsa auctorială ţine nu de retorică, ci de ficţiune, fiind „o manipulare a acestei relaţii cauzale particulare care uneşte, într-un sens sau altul, autorul cu opera sa, sau, în sens mai larg, producătorul unei reprezentări de reprezentarea însăşi", unde *reprezentarea* se referă nu doar la domeniul literar, ci şi la alte domenii artistice, precum pictura, teatrul, fotografia, chiar arta cinematografică, metalepsa fiind unul din „modurile de transgresare, figurală sau ficţională, a pragului reprezentării."[Genette,2004:14]

Numind metalepsa ficţională „un mod extins al figurii", întrucât atât ficţiunea (reprezentarea), cât şi figura (inventarea) au o rădăcină comună în latinescul *fingere,* Genette reia definiţia sa din *Noul discurs al povestirii*, după care metalepsa, „transgression délibérée du seuil *d'enchassement*" (s.a.), e un procedeu de scurt-circuitare pseudo-diegetică, prin care un narator trece de pe un palier al povestiri pe altul, întâlnit cu precădere în Noul Roman, mai ales la Alain Robbe-Grillet.

Ca exemplu, Genette prezintă situaţia unui narator care suspendă povestirea „pentru a da cititorului câteva explicaţii utile pentru înţelegerea intrigii, ori „revendicarea libertăţii de invenţie a romancierului, care conduce după voia sa destinul personajelor"[Genette,2004:23].

Genette identifică, în acest studiu, câteva tipuri de metalepsă, luând drept criteriu deplasarea instanţei narative dincolo de palierul căruia îi aparţine în mod convenţional. Astfel, el analizează situaţiile definite prin metalepsa auctorială, care are ca efect crearea iluziei identităţii între timpul naraţiunii şi cel narat, metalepsa la nivelul personajului, procedeu care îi permite acestuia să transgreze spaţiul ficţional spre lumea pretins reală a autorului, dar şi în alte lumi posibile la nivel infratextual, precum şi metalepsa cititorului, prin care naratarul se vede instituit ca personaj al textului sau invers, personajul se vede pus în situaţia de naratar, precum şi metalepsa realizată prin trecerea unui personaj din planul diegetic în cel metadiagetic.

Incluzând-o în categoria denudării procedeelor, autorul numeşte metalepsa auctorială figura legată de contractul ficţional prin care se instaurează complicitatea dintre autor şi cititor, prin suspendarea credulităţii ultimului: „Dacă autorul poate simula intervenţia într-o acţiune pe care până atunci simulase că o relatează, poate de asemenea să simuleze antrenarea în ea a cititorului", astfel că „ficţiunea figurală […] asociază cititorul sau auditorul actului narării". În acest fel, subliniază Genette, metalepsa devine din figură ficţiune, or aceasta poate fi crezută sau nu, dar încrederea nu se datorează suspendării incredulităţii, ci „simulării ludice a credulităţii"[Genette,2004:24-25].

Analizând regimul fantastic al metalepsei, Genette readuce în discuţie exemplul imaginat de Cortázar în *Continuarea parcurilor*: „Acţiunea fantastică se joacă aici între două paliere ale universului acestei ficţiuni: nivelul diegetic unde se plasează lectorul ficţional, şi nivelul metadiegetic unde se plasează personajul romanului, care devine asasin după ce a trecut bariera ce separă cele două paliere. Dar faptul că totul se joacă în interiorul unei diegeze ficţionale nu trebuie să ne facă să uităm că, în această diegeză, personajul asasin e dat ca ficţional (aparţine lumii romanului), pe când cititorul asasinat ca „real". Relaţia dintre diegeză şi metadiegeză funcţionează aproape întotdeauna, în ficţiune, ca relaţie între un nivel (pretins) real şi un nivel (asumat ca) ficţional[…] diegeza ficţională apare astfel ca „reală" în raport cu propria sa (meta)diegeză ficţională"[Genette, 2004:25-26]

În *Orbitor*, Cărtărescu valorifică acest tip de metalepsă, inserând elementul fantastic: covorul tăiat cu ferăstrul în secţiuni de dimensiunea unor foi devine manuscris, iar securistul care supraveghea operaţiunea a putut să citească, pe ultima pagină, descrierea acţiunii care se petrecea chiar în acel moment, subliniind „scandalul", starea de stupefacţie, de groază chiar, a personajului: „Şi deodată în faţa noastră se afla un manuscris, foi boţite şi-ngălbenite de trecerea vremii, acoperite de-un scris de mână, litere formate cu pixul, curgând febril unele după altele, bucle după bucle pentru mine indescifrabile, ştersături şi adăugiri, tăieri furioase ale unor pasaje întregi…Nu văzusem niciodată un teanc de foi mai înalt. Securistul care părea să fie cel mai mare în grad se aşeză invers pe scaun, în faţa măsuţei pe care se afla manuscrisul, bătu cu palma, mirat, pe ultima pagină, scrisă doar pe trei sferturi, şi citi cu voce tare (tot mai stupefiată şi răguşită) ultima frază, care avea să-mi rămână mereu întipărită-n memorie: „Securistul care părea să fie cel mai mare în grad se aşeză invers pe scaun, în faţa măsuţei pe care se afla manuscrisul, bătu cu palma, mirat, pe ultima pagină, scrisă doar pe trei sferturi, şi citi…" Nu mai termină fraza. Cu părul zburlit pe braţe, rămase o clipă cu ochii în gol, sări ca ars de pe scaunul cu pricina, înşfăcă manuscrisul…"[Cărtărescu, 2008,b: 176]

Un alt tip identificat de Genette este antimetalepsa: „În timp ce teoria clasică nu înfăţişa sub termenul de *metalepsă* decât transgresiunea ascendentă, a autorului care se introduce pe sine în ficţiunea sa (ca figură a capacităţii sale creatoare) şi nu, invers, ca pătrunzând din ficţiune în viaţa reală (mişcare despre care cred că nu ilustrează nicio idee clasică a creaţiei literare sau artistice), am putea numi *antimetalepsă* acest tip de transgresiune la care retorica nu putea în

niciun fel să se gândească – cu condiţia să vedem în el un caz particular al metalepsei" [Genette,2004:24-25], adăugând că „acest mod sau sub-mod […] răspunde categoric mai bine concepţiei noastre – să spunem romantice, postromantice, moderne, postmoderne – a creaţiei, care acordă acesteia în mod voit o libertate, şi creaturilor sale o capacitate de autonomie pe care ethosul clasic nu o concepea nicicum"[Genette,2004:27].

În acest sens, teoreticianul vorbeşte despre „schimbarea vocii narative prin eclipsa naratorului homodiegetic", analizând cazul din *Lamiel*: „naratorul, care aparţine până aici diegezei romanului, iese brusc din ea, depăşind deliberat (şi zgomotos) pragul care separă nivelul diegetic al aventurilor lui Lamiel de nivelul extradiegetic care este al nostru, şi pe acela al *omului de litere* care a povestit până în acel moment din exterior şi pe care unii nu ar ezita să-l numească Stendhal."[Genette,2004:29]

Aceeaşi situaţie poate fi întâlnită la Giono, unde „din acel moment, personajele se vor mişca într-un spaţiu care este *simultan* acela al romanului şi acela al romancierului pe cale să-l inventeze şi să-l scrie"(s.a.)"[Genette,2004:30]

Genette atrage atenţia că această „suprapunere" a lumii inventate pe lumea reală implică o intruziune reciprocă: în timp ce personajele, ca fantasme, umplu cu „forma lor vaporoasă" spaţiul biroului său, „se înţelege de la sine că el însuşi nu poate decât să invadeze, sau cel puţin să încarce cu propria sa formă, aparent mai consistentă şi la o scară mai mare, spaţiul liliputan al universului său ficţional"[Genette,2004:31]. Aşa cum notează Giono, prezenţa autorului în lumea ficţională este un „scandal", pe care Genette îl numeşte metalepsă „nu doar a naratorului, dar cu adevărat a autorului, romancier între două romane, dar de asemenea între propriul său univers trăit, extradiegetic, prin definiţie, şi acela, intradiegetic, al ficţiunii sale. Figura e de această dată luată literal, şi dintr-odată convertită ea însăşi în eveniment ficţional. Scandalul, în mod clar, ţine precis de această literalizare fantastică a ceea ce nu era, pentru spiritele atente, decât o modalitate plăcută de a vorbi, şi care devine o manieră de a fi" [Genette,2004:31-32].

Variantei clasice a metalepsei, care presupunea ca naratorul să simuleze ordonarea a ceea ce se pregăteşte să relateze, Genette îi opune această variantă mai curajoasă, în care naratorul se adresează personajului. La Giono, în *Noé*, „metalepsa constă în a a pătrunde în subiectivitatea persoanelor „reale"care nu sunt încă personaje ale romanului şi care nu vor fi de altfel niciodată, dar care se pretează un moment – pe timpul unei efemere şi cu totul imaginare focalizări interne –omniscienţei unui observator mult mai bine informat şi mai indiscret decât o permit bunele moravuri şi mai ales principiul veridicităţii."[Genette, 2004:33]

Analizând metalepsa simetrică, a cititorului, Genette îşi exprimă neîncrederea în posibilităţile acesteia: „Această capacitate de intruziune în diegeză, pe care autorul o utilizează după bunul plac, poate de asemenea să se extindă la celălalt locuitor al universului extradiegetic care e cititorul. Deja Sterne, apoi Diderot, s-a văzut, nu au omis ă facă incidental apel la el, dar nu încă cu scopul de a-l transforma în personaj al ficţiunii cu normă întreagă, cu atât mai puţin în protagonist, ci doar, prin figura „asocierii", un soi de acolit al autorului. Cât despre cititorul pe care l-am întâlnit mişeleşte asasinat de către un personaj al romanului pe care tocmai îl citea, amintesc că nu era un cititor al nuvelei lui Cortázar, ci era el însuşi un personaj fictiv *în* această nuvelă."[Genette,2004:94]. În opinia teoreticianului, „introducerea (evident fictivă) a cititorului potenţial extradiegetic în diegeza ficţională este un cu totul alt caz de figură, vreau să spun de ficţiune. Putem întâlni un exemplu, fără îndoială printre multe altele, în regimul narativ încă tradiţional, acela al romanului balzacian."

cazul identităţii, la nivel discursiv, al instanţelor narative, este analizat cu plecare de la statutul auctorial impus de natura autobiografiilor şi a memoriilor: „Eul autobiografului

(Rousseau) sau al memorialistului (Chateaubriand), cel al naratorului uni roman „la persoana I" (Adolphe în *Adolphe*, Meursault în *Străinul*), şi toţi acei *eu* ambigui care se exersează în această oscilantă, pe care nu mai îndrăznim, dată fiind creşterea mediatic-comericală, s-o numim autoficţiune, aparţin categoriei numite de lingvişti *shifteri* (sau ambreiori), instrumente prin excelenţa ale trecerii de la un registru (cel al enunţării) la altul(al enunţului) şi reciproc. Acest uzaj comun al aceluiaşi pronume este justificat de către cele două instanţe ale eului-narator şi eului-personaj prin identitatea lor biografică"[Genette, 2004:104].

În legătură cu autoficţiunea, Genette îşi exprimă opinia că naratorul şi personajul ar putea fi una şi aceeaşi persoană numai în cazul monologului interior, „când personajul acţionează şi, simultan, îşi descrie acţiunea, dar se ştie bine că acest tip de discurs, eminamente ficţional, nu corespunde niciunui comportament real, nici măcar posibil – cu excepţia poate a acelui monolog interior minimalist, întrucât epurat de orice acţiune fizică şi chiar de orice (alt) conţinut al gândirii care se enunţă: (eu) gândesc.[Genette,2004:105-106]"

Precizarea teoreticianului insistă asupra unei alte distuncţii ce decurge în consecinţă: „Aceeaşi diferenţă între instanţe antrenează şi justifică distincţia între un univers – cel în care se situează eul-personaj – şi celălalt, unde se situează eul-narator […], or, în ciuda aparenţelor, cazul unei povestiri autobiografice de gradul întâi (cu narator real şi „extradiegetic") e de aceeaşi natură: cititorii contemporani cu *Confesiunile* lui Rousseau puteau foarte bine să-l întâlnească pe autorul acestui text, dar nu aveau alt acces la obiect (viaţa lui Jean-Jacques povestită de Rousseau) decât textul însuşi, veridic sau nu". Astfel că, conchide autorul, „În raport cu diegeza istorică, *Confesiunile* constituie deci, pentru noi, o metadiegeză".[Genette, 2004:107-108]

În cazul autobiografiilor, pronumele *eu* consituie un element generator al situaţiilor metaleptice: „Ambiguitatea pronumelui *eu* - sau a numelui propriu, dacă îndrăznesc a spune, al naratorului şi al protagonistului unei autobiografii – formează deci destul de clar ceea ce se poate numi un *operator de metalepsă*. Noţiunea lingvistică de *ambreior* este un echivalent în planul limbii comune, căci diferenţa de grad diegetic care ne interesează nu e, firește, specifică autobiografiei, orale sau scrise, factuale sau ficţionale: cea mai mică menţiune despre sine de către sine, fie la prezent – ca în cel mai banal, şi, pentru a simplifica pe cât posibil, ca în cel mai sincer „vă iubesc" – pune în joc această dualitate a instanţelor care marchează, sau mai degrabă neagă unitatea (pro)nominală: a iubi e una, a o spune, chiar sincer, alta, chiar dacă pronumele *eu*, în acest mod constativ (sau asertiv), ca în mod performativ (sau declarativ) te incită înşelător să gândeşti contrariul."[Genette,2004:110]

Un alt tip de metalepsă ficţională notat de Genette este cazul înlocuirii gemenilor – întâlnit şi în *Orbitor*: confuzia lui Mircea în privinţa identităţii sale şi a lui Victor, datorită faptului că nu puteau fi deosebiţi unul de altul merge până la punerea la îndoială a personajului asupra propriei identităţi.

În fine, trecerea din lumea reală, conştientă, în cea dominată de legile visului poate crea situaţii metaleptice: „Legarea visului de „realitate" (cuvânt pe care n-ar trebui, spune Nabokov, să-l folosim decât între ghilimele) poate da naştere la diverse manevre metaleptice, pentru simplul motiv că actul visului este - în principiu, fără ca reciproca să fie posibilă – conştient în viaţa visătorului, şi că povestirea unui dintre visele sale poate fi inserată firesc în povestirea vieţii. Cu toată rigoarea, această inserţie nu ar trebui să antreneze nicio schimbare la nivel diegetic, deoarece derularea evenimentelor sau a viziunilor onirice se înscrie, fără modificarea instanţei narative, în durata trăită a personajului în cauză, raportată de el însuşi sau de un narator exterior".[Genette,2004:115]

Prin urmare, visul e metadiegetic în raport cu povestirea vieţii personajului şi „această situaţie nu e în ea însăşi în mod clar metaleptică, pentru că nimic nu-l împiedică pe narator să marcheze explicit („Odată adormit, am visat că/el visă că…") trecerea de la un plan la altul. Există metalepsă, în schimb, atunci când trecerea de la o „lume" la alta e, într-un fel, mascată sau răsturnată."[Genette,2004:116-117]

Deşi teoretizată relativ recent în istoria poeticii, metalepsa narativă ca practică denumită în varii moduri sau nedenumită nicicum are rădăcini vechi, trimiţând spre texte antice. Stabilirea unor criterii naratologice moderne de identificare şi analiză pune conceptul într-o lumină nouă din perspectiva reprezentării ca fenomen cultural. Aşa cum subliniază Genette, prin metalepsă autorul pretinde că intervine în povestirea care, în fapt, este o reprezentare, astfel încât transgresarea palierelor se îmbină cu transgresarea reprezentării, afirmând existenţa limitelor care sunt şterse. Brian McHale subliniase deja importanţa metalepsei în fluidizarea graniţelor dintre lumile situate la niveluri diferite ontologic.

În studiul său asupra metalepsei, John Pier observă că tipologiile prezentate, cu plecare din studiile lui Genette, au în comun punerea lor sub semnul lui „meta-", situând astfel pe acelaşi plan termeni ca metanaraţiune, metadiegeză etc. Acestora li se opune o altă tipologie, construită de Sabine Lang, construită în jurul lui „-lepsă", în sensul „acţiunii de a lua"[Lang:21-47]. Subliniind caracterul paradoxal al naraţiunii determinat de violarea principiului „ori, ori"şi a subminării coerenţei, cercetătoarea creează o tipologie a naraţiunii paradoxale pe două ramuri: pe de o parte, mecanismele de ştergere a limitelor: silepsa şi epanalepsa (din categoria căreia face parte orice mecanism specular precum punerea în abis), de cealaltă parte mecanismele care transgresează limitele (incluse aici fiind metalepsa şi hiperlepsa, echivalentul pseudodiegezei lui Genette, referindu-se la naraţiunea metadiegetică pretinsă a fi diegetică). Funcţionarea lor presupune îmbinarea relaţiilor între discurs şi povestire atât pe verticală, cât şi pe orizontală.

Noutatea acestei tipologii constă în includerea metalepsei printre celelalte forme paradoxale ale modalităţilor narative, alături de termenul de *trompe l'oeil* propus de McHale în 1987 sau de cel de punere în abis teoretizat de Lucien Dällenbach, cu care împarte aspectul „încorporării", dar care, spre deosebire, include şi ideea de asemănare între nivele.

În cartea sa publicată în 2000, Adrian Oţoiu include metalepsa între strategiile trasngresive utilizate de prozatorii optzecişti, considerând drept cel mai potrivit exemplu proza cărtăresciană de până în acel moment. Plecând de la fraza lui Gheorghe Crăciun „Lumea e continuu fisurată de imaginar", Oţoiu face distincţia între metalepsa retorică şi cea cu substrat ontologic: „Exemplul canonic pentru a discuta această afirmaţie ar fi, evident, Mircea Cărtărescu. Cum însă, la acest autor, intruziunile imaginarului în real nu au numai semnificaţia unui salt ontologic, ci şi a unei rupturi de planuri narative, discuţia va avea loc în capitolul dedicat metalepsei."[Oţoiu ,2000:63]

În ficţiunea tradiţională, realistă, transgresiunea de tip metaleptic era aproape imposibilă: „Logica ficţiunii realiste se baza pe o separare strictă a lumii personajelor de sfera naratorului. Personajele nu aveau conştiinţa că sunt personaje; ele erau „citite" ca personaje doar de către narator şi de către complicele acestuia, naratarul; cititorul implicit trebuia să accepte pre-condiţia că personajele sunt, în propriul lor univers, persoane, aidoma persoanelor din lumea reală. Personajele, odată create, şi-au rupt cordonul ombilical ce le leagă de creatorul lor, şi ele ignoră faptul că sunt spuse sau scrise de către un narator."[Oţoiu, 2000:86]

Având ca punct de plecare al demonstraţiei sale definiţia lui Genette, autorul arată cum acest tip de transgresiune aparţine mai degrabă ficţiunii antimimetice: „Aşa cum arăta Genette, în afara actului povestirii, „orice altă formă de tranzit este întotdeauna, dacă nu imposibilă,

atunci cel puţin transgresivă." Puţin frecvente sau pur retorice în proza realistă, aceste transgresiuni devin procedee disruptive în ficţiunea antimimetică postmodernă. Pentru orice asemenea transgresiune, Genette foloseşte termenul de metalepsă (la origine un termen din retorică), desemnând „orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers"[Oţoiu,2000:87]

De aici, autorul va construi prin parafrază o definiţie proprie: „Aşadar, prin metalepsă vom înţelege orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este în primul rând una a nivelelor narative, relevând existenţa unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor. Totodată însă, aproape întotdeauna transgresiunea angajează şi nivelul ontologic, fiindcă ea poate dezvălui faptul că o lume socotită până atunci „reală", o lume de gradul zero, este de fapt o lume povestită, deci un a fictivă.[Oţoiu, 2000:87-88]"

Adrian Oţoiu prezintă o tipologie proprie a metalepsei: aceasta se împarte în două categorii: o metalepsă verticală, pe care autorul o descrie ca implicând „ruperea limitelor dintre nivele narative ierarhic diferite (pe axa extradiegetic-diegetic), şi una orizontală, contrastivă, „aceea în care tranzitul se efectuează peste limite ale unor nivele situate pe acelaşi palier (întâlniri dintre personaje din cărţi diferite, sau între personaje aflate în secvenţe de tip *encadrement*, relatate de naratori diferiţi).". prima categorie se subîmparte în două subtipuri: În cadrul metalepsei verticale voi distinge două subtipuri. Primul – pe care îl voi numi descendent – este cel orientat dinspre narator spre lumea diegezei. Naratorul descinde în lumea pe care el însuşi o scrie, sau ni se adresează în pauzele dintre episoadele acţiunii. […]. Al doilea subtip este cel orientat dinspre lumea diegezei spre cea a naratorului. Acest tip este mult mai antimimetic, el apărând în povestirile parabolice sau fantastice. El implică întotdeauna un moment de revelaţie, în care personajul intradiegetic (sau, uneori, doar cititorul) înţelege că lumea diegezei este una imaginată de către un narator heterodiegetic. Întrucât acesta este de obicei figurat ca o entitate supraordonată, inaccesibilă, revelaţia respectivă este aproape o teofanie, motiv pentru care vom numi acest tip metalepsă ascendentă. În ambele subtipuri, revelaţia nu este reciprocă: în primul caz naratorul supraveghează lumea personajelor, fără însă a fi văzut de acestea. În al doilea, personajul îşi zăreşte creatorul, dar nu primeşte nici un răspuns de la acesta. Fireşte că este posibil şi un al treilea tip, nemarcat vectorial, în care personajul şi naratorul heterodiegetic se întâlnesc şi conversează liber."[Oţoiu, 2000:87-88]

În exemplificare, autorul se opreşte la cele mai „spectaculoase" dintre metalepse, „cele ascendente, care implică o transgresiune dinspre nivelul (intra)diegetic spre cel extradiegetic. În vreme ce metalepsa descendentă ţinea mai degrabă de o atitudine retorică, umoristică sau autoreflexivă, metalepsa ascendentă se face „în dispreţul verosimilităţii" şi generează neliniştea ontologică semnalată de Borges, deoarece dramatizează situaţia personajului care îşi realizează statutul de personaj şi intră eventual în contact cu „creatorul". […] Mişcarea inversă implică însă un scandal logic, deoarece forţează întâlniri imposibile ce au loc prin violarea graniţei dintre sfera diegezei şi cea a naratorului, sfere asimilabile *à la rigueur* cu lumea ficţiunii vs. Lumea realului. […] Metalepsa ascendentă provoacă aşadar aproape întotdeauna o transgresiune de nivele ontologice. Este şi motivul pentru care un autor finlandez, Raine Koskmaa, a inventat termenul *ontolepsă*, definită ca un fel de fisurare sau „scurgere" (*leaking*) a frontierelor ontologice"[Oţoiu,2000:91]

În subcapitolul „Suntem eroi de hârtie", Adrian Oţoiu desfăşoară demonstraţia existenţei metalepsei ascendente în nuvela *Rem*: „Cea mai spectaculoasă metalepsă ascendentă din literatura română este probabil cea în care culminează secvenţa REM din volumul *Nostalgia* de

Mircea Cărtărescu. Spectaculos este faptul că întâlnirea metaleptică este anunţată deja în prima treime a textului, iar detaliile succesiv adăugate cresc enorm expectaţiile cititorului. Spectaculos şi plin de *suspense* este felul în care revelaţia finală este mereu amânată de meandrele unui lung traiect iniţiatic pe care trebuie să-l parcurgă cea aleasă pentru marea teofanie"; „Structura însăşi a povestirii REM prezintă o asemenea succesiune de vertiginoase *mise en abyme*. Astfel, istoria clanului „alungiţilor" este spusă de Egor, a cărui istorie este inventată de Svetlana, care la rândul ei este spionată de entitatea arahnoidă care se autointitulează Naratorul; iar relatarea acestuia este cuprinsă în manuscrisul dactilografiat al tânărului din REM. Se poate observa că la ultimele două nivele relaţia metaficţional este în acelaşi timp şi una metaleptică. De altfel, toate personajele majore din această carte sunt scriitori […] Funesta omniprezenţă a maliţiosului şi hămesitului păianjen-narator ne-ar sugera caracterizarea acestor relaţii de „canibalism" narativ ca fiind un adevărat „lanţ trofic" al naratorilor naraţi de alţi naratori."[Oţoiu,2000: 99]

Referindu-se la *parergonul* lui Derrida şi la naratorul din REM, Oţoiu observă: „Naratorul – pe care portretul vibrant al Nanei îl particularizează până la identitatea cu Mircea Cărtărescu – e în acelaşi timp apropiat şi extrem de îndepărtat, observat şi observator. Instalat pe *parergonul* suplimentar al textului, acest narator produce tocmai efectul descris de Derrida: situându-se într-o poziţie ambiguă, simultan intrinsecă şi extrinsecă, reflectând logica lui „atât şi/cât şi", el se află în acea poziţie mereu căutată de optzecişti: atât înăuntru cât şi în afară."[Oţoiu,2000:101]

„Totuşi, dacă lumea e o carte, atunci fiecare carte este lumea, iar această tautologie are consecinţe înspăimântătoare"[Blanchot,1982:223]. Una din acestea ar fi că lumea este un artefact amăgitor, produs de aceeaşi artă de a „falsifica, a disimula şi a induce în eroare"[Blanchot,223], care guvernează creaţia literară. Dacă lumea ar putea începe într-adevăr într-o mare carte, atunci aceasta „ar fi volumul sferic, complet şi nemărginit pe care fiecare scriitor îl scrie şi în care el este scris"[Blanchot,1982: 224] şi care ar substitui „lumea pervertită la suma infinită a posibilităţilor sale". Visul secret al naratorilor din ficţiunea lui Mircea Cărtărescu este tocmai acela de a scrie o astfel de carte totală. Egor mărturiseşte că, prin ceea ce scrie, vrea „să se substituie universului, să devină el însuşi lumea", un proiect pe care, în cheie muzicală, îl va realiza protagonsitul povestirii Arhitectul. Victor din Travesti e convins că avea să producă „un roman nesfârşit şi ilizibil […] dar în care ar fi fost Totul" sau, mai mult, că „avea să scrie textul ce va substitui lumea"; el se vrea „scriitorul total, hipergenial, demolatorul cosmosului pentru a-l înlocui cu o carte". O carte totală se scrie – în enigmatice hieroglife – pe trupul „tatuat de la gât până la tălpi" al bunicului lui Egor, care devine „o cronică vie a lumii cu tot ce a fost, este şi va fi". Cartea totală nu înseamnă câtuşi de puţin definitivă, fiindcă „tatuajele frenetice" şi „desenele încâlcite" de pe pielea monstrului de iarmaroc se schimbă mereu, ca pe un palimpsest extrem de versatil, pentru a face loc unor noi versiuni ale lumii trecute şi unor noi profeţii asupra celei viitoare."[Oţoiu,2000:105-106]

În proza cărtăresciană, se remarcă un joc continuu al graniţelor care separă lumile instanţelor narative, joc ce generează efectul iluzoriu de identificare a unora cu celelalte prin crearea unor tensiuni ale câmpurilor introproiective, atât în direcţia ficţionalizării autorului cât şi în cea a construirii unui personaj din reflexiile ficţionale ale textului, realizate prin procedeul metalepsei narative. Cititorul se află prins între aceste universuri discursive/planuri epice, scandalizat de omonimia prenumelor instanţelor narative şi derutat de dinamica acestora, precum şi de strategiile de denudare a convenţiilor, plasate sub semnul ironiei prin care se dezvăluie pe neaşteptate mecanismele de producere a iluziei.

Trăsătură postmodernă, intenţia demistificatoare se manifestă la nivel textual prin strategii care depăşesc modalităţile romanului convenţional. Statuat la nivelul enunţului prin cunoaştere, percepţie şi acţiune, eul cărtărescian se deconstruieşte la nivelul enunţării, autorul mizând mai ales pe efectul de autor, narator şi personaj, care se anulează succesiv unul pe celălalt, îndepărtând astfel cititorul de „capcana iluziei referenţiale" [Jouve,1992:48] şi ispitindu-l în cea a iluziei textuale., în ţesătura de semne în care autonomia este exclusă, tocmai datorită faptului că întregul este produsul relaţionărilor pe verticală şi pe orizontală, a schimbării rolurilor, a încorporării unei lumi în alta.

Acest vortex le scoate din bidimensionalitate şi le dă formă şi substanţă, prin trecerea lor de la un nivelul discursului la cel al povestirii. Universul ficţional se configurează tocmai prin transgresarea lumilor convenţional separate, prin ignorarea hotarelor dintre lumea considerată ca sistem de referinţă consensual acceptat şi alternativele ei tot atât de legitime instaurate prin vis, imaginaţie, amintire, visare, halucinare. Deschiderea graniţelor stă sub semnul jocului ironic, însă această simultaneitate creează efecte deconcertante, schizoide, de nedeterminare, de nedesăvârşire,

„Nimic mai absurd decât să crezi că personajele trăiesc într-o carte: liberul arbitru le lipseşte cu desăvârşire. De câte ori deschizi cartea,vor face aceleaşi gesturi, vor spune aceleaşi vorbe. Iar dacă, prin nenumărate manevre şi pase, autorul el va da, pe parcursul sutelor de pagini, volum, va fi o iluzie tristă totuşi, ca valorizarea prin densitatea culorii-n pictură. De-o mie de ori ar fi fost pentru ele mai bine să fie lăsate aşa, grotesc de nedesăvârşite, pentru ca disperarea lor fără de margini, de osândiţi prinşi în blocul de gheaţă, să le rămână întreagă" [Cărtărescu, 2008, b: 428]

Personajul care transgresează lumile îşi conştientizează caracterul ficţional de simplă necesitate diegetică şi se defineşte prin acesta, autosituându-se simultan în planul istoriei şi al discursului: „Cu mine-a fost însă altfel, cu femeile e altfel. Eu am zăcut în crisalida mea […] Nu ca o conştiinţă […], ci ca un gând […], ca o literă într-o carte […]. Ce ciudat, să trăieşti în istoria altcuiva, de parcă ai fi una dina cele fiinţe visate, produse în întregime de creier şi totuşi complete, cu personalitate şi dorinţe, şi ochi căprui cu irizaţii verzi, dar care n-au totuşi nici o interioritate, nu gândesc, nu văd, nu aud şi nu ştiu că există. Să fii personaj secundar în romanul altuia şi să apari nu în toată complexitatea ta de planetă enormă, ci doar ca să aduci o tavă cu o scrisoare. La naiba cu inima şi vulva şi credinţa ta! Ai dat mesajul? Nu vei mai apărea de acum niciodată, nici în cartea asta şi nici în alta." [Cărtărescu, 2008, a: 229]. Metalepsa acţionează aici prin operatori intratextuali pentru a realiza trecerea personajului din universul fictiv în universul metadiegetic, de la situaţia de actor pe scena ficţiunii la aceea de actor pe scena ficţionalizării, unde îşi instaurează prin discurs identitatea dual, interpretând propria condiţie, transformându-se în obiect al enunţului: „Eu nu am avut copilărie şi nici tinereţe. Scormonesc degeaba după ele în memoria mea […] Am ştiut tot timpul că sunt făcută sp exist, că am un corp şi-o minte depline, că ochii mari şi limpezi ai orbilor sau ai morţilor, dar că totuşi nu percepeam existenţa.[…] Atât am trăit şi-am simţit eu timp de mai bine de douăzeci de ani, ca şi când aş fi trăit în visul şters şi mediocru al unui impiegat de cale ferată. […] Prea nu trăisem nimic niciodată, prea învederat tot ce atingeam devenea cenuşă. Îmi era tot mai limpede că, tocmai pentru că nu mă alegea nimeni, eram o aleasă. Nu Aleasa, căci mă simţeam prea măruntă şi slabă pentru asta; totuşi ceva avea să se-ntâmple, aveau să urmeze câteva clipe sau ceasuri adevărate. Aveam să exist într-o istorie, chiar dacă nu a mea, avea să mi se dea coerenţă şi demnitate într-o lume, fie ea şi cea mai iluzorie dintre lumi. Căci realitatea ţi-o dă povestea, nu substanţa." [Cărtărescu, 2008, a: 233]

Personajul femeii cu fluturele nu este singular în economia Orbitorului: i se adaugă numeroase alte cazuri de metalepsă ascendentă, în care personajele îşi depăşesc condiţia convenţională şi urcă în aşa-numita realitate a autorului şi a textului ca text : părinţii lui Mircea îşi conştientizează şi ei statutul ficţional. Dacă tatăl lui Mircea rămâne în sfera intuiţiei dublei sale condiţii, mama, asemenea femeii cu fluturele, va materializa spaima de a fi aleasă la nivelul monologului interior: la sfârşitul capitolului dedicat femeii din lift, Costel intuieşte neîncrezător natura derealizată a universului în care evoluează: „Curând, noaptea îi deveni suspectă […] decor naiv […] luciu de carton […] „Ce dracu", îşi spuse tânărul, trecându-şi o mână prin păr. Părul îi era acum compact ca o bucată de cauciuc. Când mâna-i coborî peste faţă, simţi trăsăturile tocite, ca modelate în porţelan. Spaţiul vizual însuşi se-mpăienjeni. […] Într-o străfulgerare, îşi dădu seama că iese din Poveste, că a ajuns în ariile laterale, unde totul se haşurează, într-o lume care abia se formează, cu timpul şi spaţiul ei abia înmugurite. Înaintă totuşi, până când din el nu mai rămase decât înaintarea. […] curând orice însuşire se resorbi în matca ultimă: noaptea." [Cărtărescu, 2008, a: 242-243]

Trecerea personajului dintr-un univers fictiv în universul presupus real: „pentru el, Maria fusese femeia cu fluturele" [Cărtărescu, 2008, a: 242]

Ca şi alte personaje, Maria are intuiţia celor două lumi: „Doamne, se gândea, dar este înfricoşător să fii ales, să simţi degetul îngerului îndreptat ca un pumnal spre tine. Să simţi că ai părăsit obscuritatea libertăţii tale, că eşti în lumină, că eşti privit în fiecare clipă a vieţii tale şi că nimic nu-ţi mai aparţine, nici propriul tău suflet. Est năpraznic să se oprească pe tine privirea Cuiva atât de puternic şi de neînţeles, încât nu mai contează dacă eşti ales pentru beatitudine sau tortură. Ar trebui să ne rugăm zilnic, cu spernaţă şi cu dosperare: „Doamne, nu mă alege, Doamne, fă să nu te cunoesc niciodată, să nu fiu în cartea ta…" [Cărtărescu, 2008, a: 240-241]

Transgresarea planurilor în starea de visare cu ochii deschişi, la limita dintre realitate şi halucinare, situare ce permite intuirea dublei condiţii, se realizează şi în discursul personajului-narator: „Pe jumătate adormit spionam cărţile cu o pasiune de voyeur, le rupeam câte un colţ de pagină ca să privesc firişoarele texturii pufoase, trăgeam de rana scorojită de pe cotor sau urmăream, câte jumătate de oră, mersul pe câmpia uriaşă a filei a vreunei insecte care trăia acolo, în *Dublul* lui Dostoievski sau în *Fizica pentru toţi*.[…] Nu ştia că lumea ei înseamnă ceva, că ar putea fi citită, ea o trăia şi asta îi era de ajuns. Poate Goliadkin, al cărui ochi cât un miliard de sori se apropia de ea, sau poate eu eram Dumnezeul acelei insecte, dar ganglionii ei nervoşi abia pridideau s-o ţină în viaţă. Eram un Dumnezeu care n-o crease şi care n-o putea mântui, pentru ea eram necunoscut şi indescifrabil. Şi deodată mă simţeam şi eu privit. Mă-nfioram tot, săream în picioare şi mă duceam la fereastră. […] Cineva, adânc în altă noapte, ţinea în mâini lumea mea şi-mi urmărea amuzat înaintarea pe drumuri întortocheate. Sufla singurătate şi nenorocire, ca nişte limbi de foc negru ţâşnite din gura lui, dar eu mă agăţam de viaţă răspândindu-mi viscerele cleioase pe pagină. În ce carte eram oare? Şi ce fel de minte mi-ar fi trebuit ca s-o pot înţelege? Şi dac-aş fi înţeles-o, n-aş fi fost dezamăgit să-mi dau seama că am trăit într-o broşurică licenţioasă de doi bani, sau într-un mers al trenurilor, sau într-o carte de colorat pentru copii? Sau într-o abjectă scrisoare anonimă? Sau într-un sul de hârtie igienică?" [Cărtărescu, 2008, a: 232]

Cedric este unul din Ştiutori, personaje care îşi conştientizează funcţia de a trece şi de a face legătura între lumile cărţii: „Încă nu-mi dădeam seama ce avea să se petreacă, şi n-am înţeles nimic până n-am văzut, acolo, în catacombă, fluturii ăia gălbui, pufoşi şi-nsângeraţi spărgând limbile fetelor şi ieşind să-şi usuce aripile la flacăra lumânărilor. Abia atunci am ştiut din ce urzeală fac parte, şi-am mai ştiut că nu mă pot smulge din ea fiindcă şi carnea şi mintea

mea sunt ţesute din aceeaşi urzeală. Mai degrabă o pasăre ţesută în modelul unei tapiserii ar reuşi să-şi ia zborul, lăsând o gaură-n ţesătură".[Cărtărescu, 2008, a: 209]

Un alt personaj care îşi conştientizează rolul este Herman care poartă un dialog cu Mircea în calitate de autor al manuscrisului din care făcea parte ca personaj: „Dar aşa a trebuit să fie şi aşa va fi chiar şi la a mia lectură a manuscrisului tău. Nici o singură dată nu voi putea să-mi salvez sufletul, niciodată nu-mi voi putea răsturna povestea şi soarta. Căci enigma are mereu două feţe şi se vede la fel dinspre trecut şi dinspre viitor. Şi chiar dac-aş fi fugit atunci, ar fi fost mai mult ca sigur prea târziu". Element al poveştii, personajul conştientizează că este inventat pe măsură ce este povestit: „Afla abia acum că avusese şi o copilărie, acum se desfăcea într-o zonă a scoarţei lui cerebrale o-ncrengătură de neuroni care secretau, asemenea prunilor de altădată, boaba moale de clei a amintirii".[Cărtărescu, 2008, b: 292]

Astfel de personaje (Mircea, Herman, Cedric) aud, în mintea lor, vocea misterioasă care îi cheamă pe nume din altă zonă, nedesluşită de ele, a lumii din care fac parte, Cartea: „Se auzi chemat pe nume şi-ncremeni ca o statuie".[Cărtărescu, 2008, b: 293]

Cea mai evidentă şi cea mai de efect este metalepsa auctorială: „Ies o clipă din apa acestei poveşti şi mă văd scriind-o, adăugând foaie după foaie la manuscrisul meu ilizibil, în singurătatea de fiară a blocului meu de pe Uranus, şi, Victor! Ies prin gaura sfâşietoare făcută de numele tău chiar şi în povestea asta, în caietu-acesta în care scriu cu pixul foaie după foaie, în singurătatea apartamentului Borromini de pe Auuststrasse, din miezul Berlinului, unde scriu mai departe la cartea mea, ilizibilă chiar şi pentru mine, în care încerc să ghicesc: ce s-a făcut cu tine, Victor? De ce m-am simţit şi eu întreaga viaţă un om fără umbră? De ce, când mă uit în oglindă, nu văd pe nimeni? De ce mama, la fel ca mama lui Mircea, îmi ascunde mai departe adevărul, silindu-mă să-l inventez? Aşa cum tu, Mircea, ca să pricepi ce-i cu tine şi să-ţi poţi întâlni, în fine, siamezul separat şi dat uitării, ar trebui să te ridici de la masă şi să te-nalţi în dimensiunea care-ţi lipseşte, să creşti până-mi umpli ţeasta şi până ce mâinile tale intră-n mâinile mele ca-n nişte mănuşi chirurgicale şi pancreasul tău intră-n pancreasul meu […], la fel şi eu, ca să pricep ce e cu chinul ăsta al vieţii mele, ar trebui să mă umflu şi să explodez în splendoarea şi adevărul lumii superioare, în care un Mircea ale cărui că sunt ascunse mie mă inventează clipă de clipă."[Cărtărescu, 2008, b: 99-100]

Jocul cu iluzia referenţială permite personajelor să treacă de la un nivel la altul în ambele sensuri: ilustrativă este, în acest sens, imaginea oamenilor-statui din Amsterdam, care imită personaje, dar şi persoane din lumea reală. De asemenea, ignorarea graniţelor ontologice dintre lumi este specifică şi Mariei, care, urmărind filmele, se transpune în lumea lor: „Ea era în film, muşchii feţei ei oglindeau emoţiile celor ce luptau şi se iubeau […] acolo, dincolo de fereastra dintre realitate şi vis. Paralizată, inconştientă, trăia filmul atât de intens, de parcă ar fi fost proiectat nu pe ecranul sălii (un cearşaf murdar şi sfâşiat), ci pe osul neted al ţestei ei, în faţa lobilor frontali [..]…începea să performeze scenele ştiute pe dinafară. Nimeni nu ştia, nimeni n-avea să bănuiască adevărul, că acum Ivon de Nu-mai-ştiu-cum era de fapt Maria, care o invadase. […] Maria şoptea cuvintele ştiute pe dinafară: O, Şarl, Şarl, credeam că n-ai să mai vii…, forţând-o pe Ivon să le spună şi ea, în acelaşi timp. […] deodată spectatorii o auziră spunând Pablo! ta-ta-ta-ta ! (adică pe limba din film), da' scrisu' spunea Şarl, oare n-am să te mai revăd niciodată? Da' ea a spus Pablo, am auzit cu urechile mele. Şi io am înţeles tot aşa. Şi fata a rămas dup'aia cu gura căscată, zăpăcită de tot, şi dup-aia a zis Şarl. Da, Şarl a zis dup-aia, am auzit şi io. Da' a zis şi Pablo. era pentru prima dată când Maria reuşea să umlpe atât de bine forma unui personaj încât să-i modifice rolul de pe ecran. Rămăsese cutremurată, pierdută, când îşi dăduse şi ea seama că, suflându-i Ivonei replicile, schimbase numele iubitului ei. Mai târziu,

în alte filme, reuşise să schimbe scene întregi, să modifice intrigile, să elimine personajele antipatice, să-i căsătorească pe favoriţii ei în ciuda oricărei logici, în văzul întregului public."[Cărtărescu, 2008, a: 215]

Această trecere a personajului dinspre nivelul lui către un altul, pe care îl conştientizează sau doar îl intuieşte este înlesnită de aproape orice element care apare în povestire: proteza dentară, fotografia sunt astfel de mijloace. Personajul poate fi inventat în două lumi fictive simultan. Cum este cazul mamei gigantice, reconstituite în lumina amurgului, pusă în relaţie cu mama mitizată din poemele lui Mircea: *„Apărea în poemele mele mama, păşind pe şoseaua Ştefan cel Mare, mai înaltă decât blocurile, răsturnând camioanele şi tramvaiele, strivind cu tălpi uriaşe chioşcurile de tablă […]. Apoi se ridica şi se-ndepărta spre apus, dărâmând cu părul sârmos şi fosforescent avioane poştale şi sateliţi artificiali de pe cerul plin de sânge."* [Cărtărescu, 2008, a: 18]

Bibliografie:

Blanchot, Maurice, *The Siren's Song*, editor Gabriel Josipovici, traducere de Sacha Rabinovici, The Harvester Press Limited, Brighton, 1982. Citate preluate de Adrian Oţoiu.

Cărtărescu, Mircea a. *Orbitor. Aripa stângă*, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Cărtărescu, Mircea b. *Orbitor.Corpul*, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Cărtărescu, Mircea c. *Orbitor. Aripa dreaptă*, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Fontanier, Pierre *Figurile limbajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.

Genette, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Ed.du Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Herman, David *Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis*, în *Journal of Literary Semantics*, Nr. 26.

Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979.

Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitairs de France, 1992.

Lang, Sabine, *Prolegómenos para una teoria de la naración paradojica*, în N. Grabe et al. (eds), *La narración paradojica. „Normas narrativas" y el principia de la „transgressión"*, Frankfurt a. Maine, Vervuert.

Malina, Debra, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio State UP, Columbus, 2002.

McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă*, Iaşi, Polirom, 2009.

Nelles, William, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narratives*, New York, Lang, 1997.

Oţoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.

Rimmon-Kenan, Slomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 2002 [1983].

Schaeffer, Jean-Marie, *Fictional vs. Factual Narration*, în John Pier şi J.M.Schaeffer (edit.), *Métalepses. Entorses au pacte de la representation,* Paris, Éd. de l'EHESS, 2005.

Wagner, Frank, *Glissements et déphasages: note sur la métalepse narrative*, în *Poétique*, 33, No. 130.

BRANCUȘI'S „ÉPOQUE": THE SIMPLICITY OF HIS ORIGINS AND CONTRIBUTIONS

Minerva-Teresa Lăcătușu
PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: Brancuși's life is strongly connected to the nature and the fact that he dedicated his artistic life in order to study the elements which were related to nature is confirmed through most of his works of art. The aim of this paper is to emphasize the simplicity and the origins of Brâncuși's contributions in sculpture field and the way in which this contributions have influenced his era.

Keywords: sculpture, nature, Brâncuși, contributions, origins.

I. Simplitatea originilor și filiera folclorică românească

Pornind de la simplitatea originilor, trebuie să nu uităm că, înainte de toate, Constantin Brâncuși este un țăran român, crescut într-un mediu în care natura încă mai apărea ca neîmblânzită, plină de inspirație prin legendele din zonă și, prin ale cărei forme de expresie, acesta exclude aspectele complicate sau raționamentele prea elaborate.

Constantin Brâncuși a dus o viață legată în mod intim de natură și a încercat să o înțeleagă. Acest fapt a fost observat și de Ionel Jianu care menționa într-unul dintre studiile sale dedicate lui Brâncuși că: „această capacitate de a înțelege nemărginirea, această viziune orientată înspre o realitate de dincolo de aparențele lucrurilor, această concepție fundamentală asupra timpului și spațiului constituie trăsături caracteristice ale artei lui Brâncuși, tributare originii sale țărănești."[1] Înclinația lui Brâncuși spre a studia aceste elemente care țin de fenomenologia naturii ne este confirmată prin denumirile pe care acesta le-a dat unor opere ale sale precum: *Cumințenia pământului*, *Masa tăcerii*, *Coloana fără sfârșit*, *Poarta sărutului* etc.

Asemenea gândirii țărănești din zona Olteniei, Brâncuși avea credința că toate lucrurile care vin din natură au o anumită însuflețire, iar acesta încercă să o surprindă și, implicit, să o exprime prin fiecare dintre operele sale. În căutarea pătimașă de a surprinde esența spirituală a lucrurilor, scopul lui Brâncuși este să treacă peste limita impusă de aspectele particulare și să ajungă la ceea ce este general, permanent, universal. Păstrându-și credința în voința divină, sculptorul român considera că înstrăinarea de natură reprezenta, pur și simplu, sursa tuturor relelor.

De remarcat este că Brâncuși, omul simplu, și-a regăsit cea mai mare parte din sursa de inspirație în arta folclorică românească. Pe aceasta filieră, sculptorul a extras doar ceea ce a considerat esențial pentru stilul și viziunea sa de lucru, o parte dintre temele pe care le-a abordat, precum și procedeele de sculptură, implicit atitudinea pe care o nutrea față de materialele folosite. A valorificat astfel și elementele fundamentale ale concepției sale înnoitoare cu privire la ceea ce avea să numească *forma pură*.

[1] Ionel Jianu, *Brâncuși*, traducere de Alexandra Rednic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 21.

În acest caz, un exemplu concret este dat de *motivul păsării*, pe care îl putem observa în creațiile sale din seria *Păsărilor de aur*. Acest motiv al păsării este remarcat de Brâncuși în tematica decorativă a țesăturilor și pieselor de ceramică din zona Olteniei, și îl folosește ca inspirație pentru sculptarea unor opere precum *Pasărea Măiastră, Pasărea în spațiu* sau *Pasărea în văzduh*.

Brâncuși găsește calea spre adaptarea unor mijloace de expresie privind redarea acestor elemente care aparțin artei folclorice românești. Astfel, prin procedeul de stilizare pe care-l folosește în realizarea lucrărilor sale, sculptorul român redă elementele realității înconjurătoare sub forme schematice eliminând detaliile. De exemplu, cu privire la imaginea păsării în zbor, Ionel Jianu spune că: „În cadrul acestei experiențe vizuale, pasărea nu poate fi redusă la o dimensiune statică, mișcarea în spațiu ținând chiar de existența sa. Brâncuși poate da expresie unei asemenea teme deoarece s-a identificat imediat corpului în mișcare, el a trăit senzația fizică a zborului și-a înțeles durata."[2]

II. Contribuții asumate ale epocii brâncușiene. *Forma pură*.

Dacă opera unui artist nu reprezintă altceva decât oglinda sufletului său și poate fi înțeleasă doar prin conexiune cu viața sa și cu lumea din care a venit sau în care a trăit, în cazul lui Constantin Brâncuși situația este la fel. Venit din România și stabilit pentru tot restul vieții la Paris, unde a trăit aproape 40 de ani, acesta și-a reconstituit climatul spiritual al satului natal. În atelierul său din Impasse Ronsin totul era românesc: de la soba văruită, masa rotundă, uneltele agățate pe perete, până la poarta de stejar asemenea celor din zona Olteniei, așezată la intrarea dintr-o încăpere în alta, toate acestea lăsând impresia de autenticitate românească.

În studiul *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, pe care Ionel Jianu l-a consacrat marelui sculptor, autorul spunea că: „Brâncuși nu s-a mulțumit să-și creeze o oază românească în inima Parisului. Și-a păstrat și mentalitatea de țăran: prudent, bănuitor, neîncrezător față de cei pe care nu îi cunoștea, refuzând cu brutalitate orice încercare de imixtiune a celor străini, dar simplu, mărinimos, plin de omenie."[3]

În această *oază românească*, sub dalta lui Brâncuși, a luat naștere o mare parte din opera sa care își are sursa de inspirație în folclorul și arta folclorică românească. Amintim opere precum: *Măiastra, Cocoșul, Regele regilor, Vrăjitoarea* sau *Himera*. În fapt, toate operele lui Brâncuși sunt solidare cu universul dat de motivele și tematica plastică al cărui izvor este mitologia folclorică românească: „Brâncuși n-a imitat formele deja existente, n-a copiat folclorul. Dimpotrivă, el a înțeles că izvorul tuturor acestor forme arhaice [...] era adânc înrădăcinat în trecut; și totodată a înțeles că această sursă primordială nu avea nimic comun cu istoria clasică a sculpturii, pe care a cunoscut-o ca și contemporanii săi, în timpul tinereții la București."[4] Datorită originii sale țărănești și legăturii sale cu natura, Brâncuși era atras de filosofiile ezoterice, credea în farmece și era interesat de orice i se părea că se potrivea cu vechile credințe folclorice românești.

Afirmându-se ca un adevărat premergător, Brâncuși a înțeles aspirațiile încă neformulate ale epocii sale, astfel că a eliberat sculptura de tot ceea ce însemna istorie, literatură, mitologie, alegorie, de ornamente și de anectode, pentru a-i da însușirea de realitate obiectivă și pentru a-i conferi o existență proprie.

---

[2] Ionel Jianu, *op. cit*., p. 23.
[3] Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, p. 42.
[4] Mircea Eliade, *Brancusi et les mythologies*, în „Temoignages sur Brancusi, Arted, 1967, p. 12 apud Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, p. 45.

Înainte de Brâncuși, spațiul sculpturii era determinat de limitele corpului sau ale volumului, însă, în viziunea brâncușiană spațiul devine nesfârșit, „un spațiu viu, însuflețit de o formă în devenire întru împlinirea propriului ei destin.”[5] *Forma pură* pe care Brâncuși o dă artei secolului XX este derivată din realizările îndrăznețe ale arhitecturii vremii respective: forma aerodinamică a rachetelor sau a automobilelor.

Până la Constantin Brâncuși, sculptura românească era caracterizată de sculptura de tip ornamental care se reducea la împodobirea chenarelor de la uși sau ferestre, balustrade sau balcoane, piese de mobilier sau pietre funerare. În mod firesc, s-a folosit cioplitul în detrimentul modelajului, ornamentele fiind tăiate în piatră sau lemn. Acest tip de sculptură avea ca trăsătură principală un caracter meșteșugăresc care implica folosirea de tipare, șabloane sau modele care se transmiteau din generație în generație.

A urmat mai apoi o trecere lină de la acest tip de sculptură dată de evoluția motivului ornamental: de la reprezentarea elementelor vegetale și geometrice s-a trecut la reprezentarea figurii umane și de la relieful plat la basorelief.

Pornind de la ideea conform căreia orice imagine are, de fapt, o dublă realitate (una concretă, pe care o putem percepe folosindu-ne simțurile și una psihică, emoțională, care ține de spirit și care acționează asupra sufletului) și având în prim-plan o imagine figurativă, Brâncuși ajunge la stilizare, la *forma pură*, cu un signifiant mitic care își are rădăcinile în arhetipurile păstrate în subconștientul colectiv al poporului român.

Așadar, în viziune brâncușiană, realitatea materială oferită de imagine ne aduce în vedere doar valorile care țin de dispunerea în spațiu, dimensiune sau greutate, în timp ce, realitatea spirituală ne induce o limitare a imaginarului acolo unde nu există hotare.

Dacă luăm ca exemplu opera de artă *Pasărea în spațiu*, observăm că, de fapt, sculptorul îndepărtează toate acele amănunte care ne-ar putea ajuta să identificăm pasărea creată de el cu vreo specie existentă, fie că e vorba de un vultur sau de o rândunică. Avem un cilindru, subțiat la cele două capete, înalt, având forma unei elipse, de o rigoare geometrică perfectă, simbolizând elementul esențial care definește natura păsărilor: *zborul*.

Mircea Eliade spunea că zborul simbolizează „înălțarea, transcendența, depășirea condiției umane. [...] Miturile, basmele, legendele privitoare la eroii sau magicienii care circulă liber între Cer și Pământ sunt răspândite pe tot universul. [...] E semnificativ faptul că Brâncuși a fost obsedat toată viața de ceea ce el numea *esența zborului*.”[6]

Prezența condiției umane și a omului în opera brâncușiană, care poate fi considerată o meditație profundă asupra vieții și morții, constituie una dintre caracteristicile fundamentale ale artei sale. De exemplu, în realizarea portretelor sale, cu precădere după anul 1910, putem constata în opere lui Brâncuși o suprimare aproape totală a amănuntelor care ar fi putut ajuta la identificarea modelelor pe care le-a folosit în crearea acestora, precum și o tendință către realizarea unei *forme pure*. La nivelul sculpturilor sale putem identifica aceeași idee. Brâncuși nu s-a pierdut în mulțimea detaliilor și s-a concentrat să surprindă spiritul, caracterul.

III. Devenirea brâncușiană sau depășirea propriei contemporaneități

Constantin Brâncuși a dat secolului XX conștiința formei pure, reprezentând realitatea într-un mod figurativ, alegând să exprime esența lucrurilor prin arta sa, aducând o nouă viziune în limbajul plastic și, totodată, conferindu-i o dimensiune spirituală.

[5] Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, *ed. cit.*, p. 51.
[6] Mircea Eliade, *Brancusi et les mythologies*, în „Temoignages sur Brancusi, Arted, 1967, p. 12 *apud* Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, p. 94.

Desigur, arta brâncușiană nu ar fi ajuns să exprime noul și modernitatea fără influența lui Auguste Rodin. Atât Rodin, cât și Brâncuși au influențat evoluția sculpturii moderne din secolul XX. În primul rând, influența majoră a venit de la sculptorul francez care, prin arta sa, a eliberat sculptura de toate acele dogme impuse de academie cu scopul de a crea arta liberă, sinceră, care să se construiască luând în considerare dimensiunea umană și adevărul vieții. În al doilea rând, la polul opus se află Brâncuși. Forma pură, trecerea la reprezentarea figurativă, idealul reprezentat de vitalitatea operei de artă, toate acestea au revoluționat limbajul sculptural.

Imediat după despărțirea de Rodin, pe care Brâncuși a văzut-o ca pe o eliberare, sculptorul român și-a afirmat opoziția față de arta promovată de către maestru său, preluând teme pe care acesta le abordase și tratându-le într-un mod cu totul diferit, dar păstrându-le denumirea. Aici avem ca opere reprezentative lucrări precum: *Sărutul*, *Adam și Eva* sau *Fiul risipitor*. De exemplu, *Eva* lui Rodin este o lucrare care tinde să reprezinte nudul perfect, plin de feminitate, cu forme rotunde, pline: „conștiința păcatului îi determină și gestul și atitudinea. Cu brațele își ascunde pieptul, iar corpul urmează o ușoară inflexiune care culminează prin capul plecat, încadrat de brațul stâng. Ritmul, mișcarea, opoziția între planurile diferit orientate exprimă în același timp și remușcarea și ispita și rușinea și grația.”[7]

În schimb, *Eva* lui Brâncuși reprezintă imaginea unui idol al prolificității. Trupul este redus la două capsule „deschise ca două fructe care își împrăștie sămânța. Aceste două sfere sunt plasate ca o tijă; la capătul de jos se află alte două sfere mici, semnificând cei doi sâni. În locul remușcării și al sentimentului de vinovăție avem aci imaginea fecundității în floare. Eva triumfă pentru că asigură continuitatea vieții.”[8]

În prima jumătate a secolului XX, arta lui Rodin a fost cea care a influențat și dominat în cea mai mare măsură, locul fiindu-i luat de Brâncuși după anii 1950. Totuși noutatea venită odată cu opera lui Brâncuși nu s-ar fi putut răspândi dacă Rodin nu ar fi putut, înainte de toate, să elibereze concepția artistică de vechile prejudecăți ale academiei, așa cum am menționat și la începutul acestui capitol. Dacă odată cu Rodin se încheia un veac, cu Brâncuși se deschidea un altul. În timp ce prin opera lui Rodin se încheia marea epocă a sculpturii statuare, cu Brâncuși a început epoca în care artistul se identifica cu materia. Spre deosebire de Brâncuși, Rodin studia natura, însă nu putea să facă parte din ea, ca un țăran. Rodin nu își sculpta niciodată singur lucrările, ci era ajutat de practicienii pe care îi avea în atelierul său. Din acest punct de vedere, Brâncuși se afla la extrema cealaltă, sculptându-și marmura, piatra, lemnul sau bronzul de unul singur.

La Constantin Brâncuși noutatea este adusă și prin folosirea basmelor sau miturilor ca idee de substrat în elaborarea operelor sale. Așadar, odată cu introducerea acestora în sculptura modernă, putem spune că arta lui Brâncuși este întemeiată pe baza unor tradiții ancestrale, dar care se îndreaptă spre viitor, având tendința de afirmare a universalității. În mod firesc, specificul național s-a împletit cu vocația sculptorului român, astfel că arta brâncușiană a devenit o verigă a lanțului interminabil dintre om și natură.

Totuși, timp de mulți ani, Brâncuși a fost cunoscut drept un artist burghez cosmopolit, care s-a înstrăinat de poporul său, iar opera sa a fost ignorată. După anii 1960, inclusiv în România, a început să se publice foarte mult despre Brâncuși.

O mare parte dintre aceste realizări au ca punct de origine capacitatea acestuia de contopire a două atitudini diferite și anume: „prima este dragostea față de natură, atitudinea dionisiacă a unui țăran condus de instinct îmbinat cu forță mistică, însuflețit de voioșie și umor.

[7] Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera, ed. cit.,* pp. 145-146.
[8] *idem*, *ibidem*, p. 146.

Cealaltă atitudine este apolinică, punând accentul pe perfecțiunea formei, sobrietate clasică și stăpânirea emoțiilor."[9] Tocmai prin asocierea acestor două atitudini arta brâncușiană s-a amplificat prin crearea unui stil nou.

BIBLIOGRAFIE:

1. BALAS, Edith, *Brâncuşi şi tradiţiile populare româneşti*, în românește de Sorana Georgescu-Gorjan, Editura Fundației „Constantin Brâncuși", Târgu-Jiu, 1998.
2. BOLDUREANU, Ioan Viorel, *Eseu despre creativitatea spiritului, Surse arhaice pentru Aisthesis*, Editura Eminescu, București, 1997.
3. BOLDUREANU, Ioan Viorel, *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, Editura Marineasa, Timișoara, 2008.
4. COMĂRNESCU, Petre, ELIADE, Mircea, JIANU, Ionel, *Brâncuşi. Mit şi metamorfoză*, Editura Meridiane, București, 1972.
5. EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura „Amarcord", Timișoara, 1994.
6. JIANU, Ionel, *Constantin Brâncuşi. Viața și opera*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983.
7. JIANU, Ionel, *Brâncuşi*, traducere de Alexandra Rednic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
8. MOCIOI, Ion, *Constantin Brâncuși. Opera*, Editura „Spicon" & „Drim Edit", Târgu-Jiu, 2003.
9. ZĂRNESCU, Constantin, *Brâncuși și civilizația imaginii. Anii revoluționari 1907-1918*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

[9] Edith Balas, *Brâncuşi şi tradiţiile populare româneşti*, în românește de Sorana Georgescu-Gorjan, Editura Fundației „Constantin Brâncuși", Târgu-Jiu, 1998, p. 18.

EKPHRASIS – BETWEEN THE REPRESENTATION OF SPEECH AND THE VERBAL REPRESENTATION OF VISUAL REPRESENTATION

Lavinia Hulea
PhD, University of Petroşani

Abstract: Defining written language as a representation of oral language has been considered as resembling the association of painting and poetry, which has further permitted theorists to focus on the manner visual representations are turned into verbal representations. This represents a definition of ekphrasis set forth by several twentieth-century critics and theorists in their strife for settling down an issue that haunted human mind and perception throughout history: from the doctrine of 'ut pictura poesis' and the simplest meaning of ekphrasis, as a description of a work of visual art, to the subsequent generalizing principle, emphasizing the "still moment" that freezes literature's temporality into the spatiality of the visual representation, ekphrasis appears to be given infinite possibilities.

Keywords: ekphrasis, language, representation, visual arts, literary art.

Theorists have often noticed that writing seems to be the medium of absence and craftiness to the extent to which images are the medium of presence and nature. Meanwhile, at times, poets and rhetoricians have attempted at forging a mixed form of writing that was supposed to encompass both the word and the image, which finally resulted in the theory of matching language and vision. The concept, connected with the rhetoric device of enargeia and assimilated with the pictorialist tradition, was magnificently represented in the nineteenth century by Blake's mixed art of words and images. Blake was singular among the important romantic poets of the period and is acknowledged to have rejected obscurity as the source of the sublime, while making explicit the special relation between image and word as well as his commitment to consider that writing and printing are "media capable of full presence, not as mere supplements to speech." (W. J. T. Mitchell, 1994: 117)

Paralleling the pictorialist tradition and its "aesthetics of visibility", but opposing them, a different nineteenth-century theoretical approach chose to maintain the boundaries between word and image, in its struggle to assert that language is the most suitable medium capable of contriving essences, which cannot be rendered by images.

This antipictorialist shift that was dominant among the nineteenth-century romantic poets praised imagination as the only power capable of transcending "mere visualization". Relying on Burke's essay on the sublime, the antipictorialist tradition rejected language's capacity of creating images in the audience's mind, owing to the fact that language should only confine to the presentation of the incomprehensible, which cannot be visually represented. Its corollary, the "aesthetics of invisibility", is considered to have assumed the superiority of words to images and of oral discourses to the written ones, matching the romantic poets' attempt at integrating oral traditions in poetry, and their apprehension with the printed form of words.

This two-fold context has established new grounds for the assessment of the relation between the oral and the written language, where written language becomes the representation of speech and a medium in itself.

Defining written language as a representation of oral language has been considered as resembling the association of painting and poetry, which has further permitted theorists to focus on the manner visual representations are turned into verbal representations. This represents a definition of ekphrasis set forth by several twentieth-century critics and theorists in their strife for settling down an issue that haunted human mind and perception throughout history: from the doctrine of 'ut pictura poesis' and the simplest meaning of ekphrasis, as a description of a work of visual art, to the subsequent generalizing principle of Murray Krieger emphasizing the "still moment" that freezes literature's temporality into the spatiality of the visual representation, ekphrasis appears to be given infinite possibilities.

According to W. J. T. Mitchell (1994: 127), these wide perspectives allowed by the apparently endless verbal representations of visual representations are, nonetheless, ruled by three stages that together are considered to transcend the image/ text division and bring to forth an image-text or verbal icon.

Grounding their reasoning on the characteristic elements of the various media and the afferent modes of perception, those who assert the impossibility of ekphrasis are supposed to establish "ekphrastic indifference" as a key term of the approach. Although verbal representations may describe, cite, or invoke their object, nonetheless, they are perceived as incapable of 'representing' their object in the same manner as visual representations do. In short, an ekphrasis appears as impossible to exist. Ekphrasis is consequently ranged among the minor literary genres and attributed a marginal role, consisting in a poem describing a work of visual art, despite the fact that the subject has a long history which can be traced to the shield of Achilles.

In the opinion of Mitchell (1994: 152), this first stage of "ekphrastic indifference" is followed by a second phase called "ekphrastic hope", which relies on the doctrine of 'ut pictura poesis' and the 'Sister Arts', subordinating language to vision, in an attempt to represent, before the mind's eye, places, pictures, or persons: "this is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a 'sense' in which language can do what so many writers have wanted it to do: 'to make us see'." "Ekphrastic hope" is considered to centre around free exchanges between the visual and the verbal art allowing the previously mentioned minor meaning of ekphrasis to develop into a wider and more profound expression that is further assimilated to a "general principle" (Krieger 1994), whose fundamental elements are vision, iconicity, and the "still moment".

In the end, a third stage of ekphrasis, called "ekphrastic fear", comes out of the acknowledgement that no differences could be perceived between the visual and the verbal representation and that the "imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually" (W. J. T. Mitchell 1994: 155). Such an acknowledgement should be, nonetheless, resisted, as the exchanges between the two arts are feared to express a rather obscure status, which could only be counterbalanced by solid delineations of the two manners of representation. The third phase of ekphrasis appears to have direct determinations exactly upon the elements praised by the second phase (iconicity, vision, and the "still moment"), which become void of significance and come to be regarded as deceitful illusions. The attempt at constructing an ekphrasis through textual renderings of images, capable of functioning as

"windows onto reality", is no longer acclaimed and the conversion of the verbal art into an iconic spatiality, specific to the visual arts, starts to be assumed as obsessive.

In the opinion of W. J. T. Mitchell (1994: 157), the dual character of ekphrasis, as it comes out of the three-phases approach, asserting, for instance, the condition of ekphrasis both as a minor poetic genre and as a universal principle of poetics, should be reassessed in terms of "otherness", which he defines, with reference to ekphrastic poetry, as the texts' meeting with their "semiotic others", that is with the visual arts' modes of representation. And, according to the theorist, these elements of "otherness", represented by the antagonist cluster of terms proposed by semiotics, supporting the existence of oppositions separating the two media, fail, in fact, to operate clear distinctions between the symbolic, temporal, conventional, and aural features that exclusively characterize the literary medium and the iconic, spatial, natural, and visual features that represent only the visual arts medium. Moreover, such oppositions should be analyzed in terms of their relations with the context of their occurrence.

Consequently, in language, the "ekphrastic encounter" involves a formal patterning (image) that is impossible to literally materialize: instead of revealing its presence, the "other" is constraint to a fictive presence which, nevertheless, is required to shape the structure of its verbal counterpart (through the vividness of description or enargeia, for instance).

The assertion of this type of representational issues and sign understanding is considered to represent the core of the ekphrastic hope which, in the opinion of Krieger (1992: 107) converts "the transparency of … verbal medium into the physical solidity of the medium of the spatial arts."

On the contrary, the partisans of the ekphrastic fear have asserted that, although ekphrastic poetry is able to "speak to, for, or about works of visual art" (W. J. T. Mitchell, 1994: 158), the visual object, which ekphrastic poetry refers to, should not be perceived as affecting the verbal structure of the poem or, to put this in other words, ekphrasis is not entitled to a special condition, owing to the fact that the descriptions of works of visual art do not differ from the descriptions of other objects and, accordingly, ekphrasis may be perceived as a general form of description.

Nonetheless, the ekphrastic issue is considered as originating in the misunderstanding of both the media of representation and the meaning of texts and images, which results in a malfunctioning that considers the medium as if it were the message. The assumptions that traits, such as spatiality or corporeality, are specific only to the visual arts, while narration and argumentation exclusively belong to the literary art, should be re-evaluated from a semantic point of view. Furthermore, certain theorists have asserted the idea that the effects operated by the visual art works and texts on the viewer/ reader (listener) are quite similar, so that the speculations regarding the necessity of distinctive ekphrastic devices, required with a view of annihilating the differences between the two media, is pointless. In terms of reference, intention, and effects, the two media share common grounds that are determined by the condition of their traits, which appears not to be medium-specific: pictures, for instance, are also able to "tell stories" while texts may, at their turn, depict spatiality.

It has also been pointed that, although texts and images appear not to exhibit a considerable semantic difference, the verbal medium is significantly different from the visual medium in terms of materials, forms and institutional traditions.

The previous considerations on ekphrasis involve relations between a speaking subject and a seen object that have emerged as a three phase verbal representation of a visual representation. Meanwhile, theorists have emphasized that ekphrasis can also be analyzed from

the perspective of the relations established between the speaker and the audience. In the opinion of Mitchell (1994: 164), ekphrasis places the speaker in the middle of the axis that displays, at one of its poles, the ekphrastic object and, at the other one, the audience (listener/ reader). And, in the case when "ekphrastic hope" is achieved, the audience manages to "see" the object of ekphrasis, a process that appears to turn the bipolar axis mentioned previously into a "triangular relationship", displaying both the "conversion of the visual representation into a verbal representation" and "the reconversion of the verbal representation back into the visual object in the reception of the reader."

The fundamental idea that such considerations on ekphrasis involve is that, far from being a minor genre or an ornamental characteristic of literary texts, ekphrasis may claim the position of a principle, attempting at revealing the semiotic and perceptual contradictions characterizing verbal representations in relation with visual art, which could be ultimately assimilated to "otherness" and which, in order to show this "otherness", rely both on the subject matter and on the type (painting, engraving, urn, etc.) of the visual representation.

Bibliography:

Chatman, S. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, Cornel University Press, New York.

Crary, J. 1996. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. An October Book, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London.

Hagstrum, J. 1993. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago.

Krieger, M. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, Chicago.

Parlog, H., Branzeu, P., Parlog, A. C. 2009. *Translating the Body*. Institutul European, Iasi.

Spitzer, L. 1955. "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar", in *Comparative Literature*, 7, http://www.jstor.org/stable/429478,

Stam, R. 2005. "The Theory and Practice of Adaptation", in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptations*. Edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, New York.

LE ROLE DES PERSONNAGES COMIQUES CHEZ BEAUMARCHAIS

Bianca Ileana Nedeea Geman
Assist., PhD, Technical Construction University of Bucharest

Abstract: Beaumarchais's Figaro plays are Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, and La Mère coupable. Figaro and Count Almaviva, the two characters Beaumarchais most likely conceived in his travels in Spain, were (with Rosine, later the Countess Almaviva) the only ones present in all three plays. They are indicative of the change in social attitudes before, during, and after the French Revolution.

Keywords: play, character, social attitudes, comic, satire.

Comme la plupart des esprits de son temps, Beaumarchais a exprimé dans son œuvre, les aspirations et les contradictions de son siècle, créant une œuvre révolutionnaire tout autant par ses ambitions littéraires que par la portée de la satire. À son avis, le rôle du théâtre consiste dans la peinture des réalités d'une époque, de mettre à nu et de critiquer les hommes et les mœurs. „Les vices, les abus, voilà ce qui ne change point, mais se déguise en mille formes sous le masque des mœurs dominantes; leur arracher ce masque et les montrer à découvert, telle est la noble tâche de l'homme qui se voue au théâtre" (Beaumarchais 1957: 235).

Satire politique et sociale contre les préjugés nobiliaires, contre le sort réservé aux femmes dans la société du temps, au nom des principes égalitaires, tel est le but que Beaumarchais donne à son théâtre. L'aristocratie, l'Église, la justice ont trouvé en lui un critique de génie. Ainsi, Beaumarchais a pleinement contribué à la maturation d'un climat prérévolutionnaire, son théâtre devenant une grande tribune.

Le Barbier de Séville ou *La Précaution inutile* (1775), issu d'un libretto d'opéra comique avait tout d'abord été composé en cinq actes et représenté tel quel sur la scène de la Comédie – Française, le 23 février. La pièce y fut copieusement sifflée. En deux jours, Beaumarchais supprima un acte, refit la pièce, et, dès la deuxième représentation, donna ce chef-d'oeuvre de composition dramatique, supérieur par l'intrigue, la justesse des caractères et le dialogue. Dès lors, *Le Barbier* prit place dans le répertoire classique du Français, et, plus tard, dans celui des grands théâtres du monde. Au XIX^{e} siècle, l'opéra comique de Rossini, par ses airs charmants, rendit encore plus populaire les personnages de Beaumarchais.

Il n'est rien de plus banal que l'intrigue du *Barbier de Séville*, et dans la préface de la comédie, Beaumarchais se vante de la simplicité de son „plan": „Un vieillard prétend épouser demain sa pupille; un jeune amant plus adroit le prévient, et ce jour même en fait sa femme à la barbe et dans la maison du tuteur". (Beaumarchais 1957: 157).

Sur ce thème banal – l'amour de deux jeunes gens qui aboutit au mariage, grâce à la complicité d'un domestique et malgré la résistance farouche d'un vieux jaloux – par les idées, l'action, les personnages et le style, Beaumarchais construit une pièce nouvelle. On ne peut plus parler chez lui des types classiques de la „commedia dell'arte" ou de la comédie moliéresque. Ses personnages, des êtres vivants, solidement ancrés dans leur milieu et bien marqués par les idées de leur temps, sont construits avec le plus grand scrupule, pour respecter leur autonomie et leur vérité.

Bartholo, le vieux tuteur, est selon l'aveu de l'auteur „un peu moins sot que tous ceux que l'on trompe au théâtre" (Beaumarchais 1957: 162), Rosine, attirée par le plaisir et la liberté autant que par le mariage, échappe par sa rouerie au stéréotype de l'ingénue, le galant juvénile et spontané sous son masque théâtral de Lindor, devient un grand d'Espagne solennel sous son identité „réelle" d'Almaviva. Il est surtout le grand seigneur, brutal envers ses subalternes, ne suivant que son bon plaisir avec l'arrogance et la nonchalance des grands féodaux de la fin du XVIII^{e} siècle. Bazile est simplement un intrigant médiocre qui se grise de ce qu'il croit être son art. Quant à Figaro, tout en paroles, en esprit, en rythme, c'est peut-être aussi par réalisme plus que par esprit de satire que Beaumarchais lui a donné tant d'insolente verve, voulant en faire le portrait d'un certain type d'homme, celui que représente Pierre Caron de Beaumarchais.

Le Barbier de Séville connaît généralement l'infortune d'être traité comme un simple prologue du *Mariage de Figaro*. Par tous ses aspects, il est vrai que cette *Précaution inutile* prépare le chef-d'oeuvre à venir.

Avec *La Folle Journée* ou *Le Mariage de Figaro* (1784), 5 actes en prose, Beaumarchais continue et développe l'oeuvre commencée dans *Le Barbier*. Achevée vraisemblablement vers 1778, la pièce ne put être représentée qu'en 1784, à cause de l'opposition des milieux aristocratiques, de la censure et du roi lui-même. Des témoignages contemporains font état de l'indignation de Louis XVI lors de la lecture à huis-clos du *Mariage*: „Voilà une chose détestable, qui ne sera jamais jouée, aurait dit le monarque. Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût une inconséquence dangereuse" (Lipatti 1976: 260). Louis XVI interdit la représentation du *Mariage* sur la scène des Menus-Plaisirs, mais autorisa sa représentation privée chez M.de Vaudreuil, l'un des protecteurs de Beaumarchais, à Gennevilliers, le 26 septembre 1783, par les Comédiens français, devant quelque trois cent personnes, dont le comte d'Artois, frère du roi.(cf. Pomeau 1987: 63). Le succès de cette représentation et la lecture du *Mariage* faite antérieurement par Beaumarchais lui-même dans de nombreux salons finirent par avoir raison de la résistance du roi et des censeurs. La première de la *Folle Journée* eut lieu à la Comédie - Française le 27 avril 1784, qui resta une date mémorable dans l'histoire du théâtre français.

Ainsi lancée après une telle résistance, la pièce fut un des grands événements politiques et moraux de ce temps-là. Le public qui se pressait dans la salle de la Comédie acclama, des heures durant, dans un véritable délire, les répliques de Figaro et notamment le célèbre monologue du cinquième acte. La province fit à Figaro un accueil tout aussi enthousiaste que Paris, ce qui prouve le degré de maturité auquel le public était parvenu, cinq ans avant la Révolution, du point de vue de la diffusion des idées contestataires. Napoléon disait de Figaro que c'était „la Révolution déjà en action" (Sainte-Beuve 1992: 8). Les gens censés et modérés du temps ne pensaient pas autrement. L'étranger réserva le même accueil au *Mariage*. La pièce réapparut en 1807 aux Italiens sous la forme d'un opéra: c'était *Les Noces de Figaro*, le chef-d'oeuvre de Mozart représenté à Vienne le 1-er mai 1786. Qu'il s'agisse de la prose de Beaumarchais ou de la musique de Mozart, la popularité de Figaro n'a cessé de grandir dans le monde.

Reprenant les personnages du *Barbier*, Beaumarchais construit une action vaste et compliquée, qui repose cette fois-ci sur la rivalité Almaviva-Figaro. Dans sa *Préface*, Beaumarchais présente un résumé de l'action, qu'il prétend exhaustif („voilà tout"): „ Un grand seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser et la femme du seigneur réunissent pour faire échouer dans son

dessein un maître absolu que son rang sa fortune et sa prodigalité rendent tout-puissant pour l'accomplir" (Beaumarchais 1988: 93).

À l'opposé du *Barbier* dans *Le Mariage de Figaro* la réalité est plus variée et plus riche. L'enjeu de l'intrigue est Suzanne, femme de chambre de la Comtesse et fiancée de Figaro. En acceptant que son valet épouse la camériste de sa femme, le comte Almaviva, dont l'amour pour Rosine n'a point émoussé le libertinage, entend profiter du droit du seigneur pour faire de Suzanne sa maîtresse. Pour déjouer les projets malhonnêtes du comte, se forme une véritable coalition, groupant Figaro, Suzanne et la Comtesse. Après bien des péripéties, les unes plus amusantes que les autres et où chacun des protagonistes se sent à tour de rôle vaincu ou vainqueur, la pièce finit par un quiproquo général, dans le parc du château, sous les grands marronniers. Figaro s'en tire à son honneur, il pourra épouser Suzanne, cependant que le comte, démasqué, revient à sa femme, plein de bonnes résolutions.

Les personnages bien que continuant ceux du *Barbier de Séville*, ne sont guère restés les mêmes. La Comtesse, grave et fière, souffrant des infidélités de son époux, est émue du charme de Chérubin, le page aux longues paupières hypocrites qui sait si ingénument parler d'amour. Almaviva apparaît dans l'âge mûr, comme un féodal égoïste et volontaire, et dépourvu du charme que la jeunesse lui conférait dans la première comédie. Figaro, amoureux de Suzanne et jaloux du comte, devient plus sympathique, plus communicatif, plus libre de ses pensées. Suzanne, pleine de bon sens et de tact, par l'amour de Figaro, déjoue les projets du comte. Marceline, la ménagère de Bartholo, qui poursuit Figaro devant le juge, lui demandant soit de l'épouser, soit de lui rendre l'argent prêté. Finalement, elle découvre que l'inculpé Figaro, grâce à la „spatule" qui orne son bras, n'est autre que son propre fils, fruit d'un péché de jeunesse commis avec le docteur Bartholo.

La reconnaissance de son fils que Marceline croyait perdu, est un moment qui désire satisfaire le penchant de Beaumarchais et de son public pour la sensibilité et les larmes. D'autres silhouettes rapidement crayonnées sont: Antonio, le jardinier du comte, toujours en goguette mais ayant son franc parler; Fanchette, sa fille jolie qu'espiègle, avec un brin de perversité et enfin Don Gusman Brid'oison, magistrat vénal à travers duquel La Justice est ridiculisée. Encore, du passage, Beaumarchais se livre à de vigoureux règlements de comptes, lorsque, par exemple, Marceline dénonce la situation féodale de la femme: „... Dans les rangs même plus élevés, les femmes n'obtiennent de vous qu'une considération dérisoire; leurrées de respects apparents, dans une servitude réelle; traitées en mineures pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes! Ah! Sous tous les aspects, votre conduite avec nous fait horreur ou pitié!" (Beaumarchais 1957: 323). Ce sont là des idées que le siècle a développées sans relâche: le mérite de Beaumarchais est de les avoir formulées de façon percutante.

Le Mariage, véritable encyclopédie comique, est illustrée par toutes les techniques à succès de l'époque; depuis les couplets de vaudeville, en passant par les choeurs et les ballets, jusqu'à la pantomime, au mélange de farce et de mélo. Tous ces langages du spectacle théâtral, reposent cependant sur la structure comique traditionnelle. Mais une structure dédoublée: car le mariage du valet Figaro et de la soubrette Suzanne mire les retrouvailles dans l'amour du couple des maîtres. C'est là une transposition à la scène du procédé pictural baroque du „trompe-l'oeil". L'apparent parallélisme des actions permet la composition par tableaux, procédé par lequel, Beaumarchais amène au premier plan le couple des serviteurs, porte-parole des principes d'une morale naturelle (amour et vertu) opposée au libertinage du comte.

Grâce au style d'abord, vif, percutant, allant parfois jusqu'à la facilité du mot d'auteur, souvent poétique, il porte en lui-même l'absurdité des situations: „...C'est sur ma joue qu'il l'a reçu: voilà comme les grands font justice" (Beaumarchais 1964: 297).

Linéaire dans *Le Barbier*, l'action se démultiplie à l'extrême dans *Le Mariage*: entraînée par le rythme du style, elle n'accorde aucun répit au spectateur ... ni aux personnages. Car ceux-ci doivent compter avec le véritable meneur de jeu: le Hasard. Or jamais le hasard n'avait mené un jeu aussi rapide et déconcertant, jamais les personnages n'avaient eu à faire si souvent face à des situations imprévues, dans un imbroglio aussi complexe. Leurs réactions sont variées-elles font naître le ridicule chez le Comte, le plaisant chez Figaro, le pathétique chez la Comtesse. Mais Beaumarchais a mis au point ce qui sera le ressort dramatique principal de toute la comédie: l'utilisation constante de l'imprévu comique et le développement en chaîne des réactions des personnages.

Il y a, malheureusement, un épilogue de l'histoire de Figaro et d'Almaviva. Et cet épilogue, c'est *La Mère coupable* (1792), qui dit l'échec des contrats et des armistices conclus naguère „sous les grands marronniers" d'Aguas Frescas.

La Mère coupable baigne dans l'actualité révolutionnaire: la scène se passe „à la fin de 1790". On observe l'utilisation du jargon à la mode: „comité de recherches", „constitutionnel" (Beaumarchais 1957: 481).

Les titres de noblesse viennent d'être abolis, Almaviva est appelé „monsieur", la France est devenue une "nation hasardeuse", pleine de périls. Cette situation historique, qui donne une allure crépusculaire à la „troisième journée" de la Trilogie, est habilement exploitée par un sinistre personnage: le major Bégearss, „l'Autre Tartuffe" (tel est aussi le second titre de la pièce). Son nom est l'anagramme de l'avocat Bergasse, ennemi acharné de l'auteur. Accueilli dans la maison du comte Almaviva comme un homme de haute valeur morale cet „Irlandais, major d'infanterie espagnole, ancien secrétaire des ambassades du comte cherche à „séparer le mari de la femme, épouser la pupille et envahir les biens d'une maison qui se délabre" (Beaumarchais 1957: 467). Il „s'est emparé de leurs secrets à tous" (Beaumarchais 1957: 468), et sa fonction dramatique consiste à accroître les divisions et les malentendus. Il réussirait sans peine dans ses entreprises machiavéliques si Figaro, qui l'a deviné, n'intervenait et n'opposait la ruse à la ruse.

Figaro réapparaît, marié à Suzanne, embourgeoisé dans une honorable servitude, encadré par la famille du Comte, qu'il sert avec dévouement. Son enthousiasme révolutionnaire s'est refroidi et comme défenseur de la fortune d'Almaviva il entend répudier son passé: „Ma récompense est de mourir chez vous. Jeune, si j'ai failli souvent, que ce jour acquitte ma vie! O ma vieillesse! Pardonne à ma jeunesse, elle s'honorera de toi" (Beaumarchais 1957: 528).

Figaro finit ainsi sa vie, comme Beaumarchais, en conservateur. En reniant ses péchés de jeunesse, il a rejoint le monde des Almaviva. Et les lampions s'éteignent tristement sur le siècle au moment où la grande bourgeoisie a déjà trahi la Révolution et où Beaumarchais en quête d'une respectabilité nouvelle, est passé de l'autre côté de la barricade. L'homme qui avait préparé et annoncé avec tant d'éclat la Révolution allait être dépassé par les transformations politiques et sociales qui s'opéraient autour de lui... Le sens profond des événements de '89 devait échapper au grand bourgeois ancré dans le monde de l'argent.

Figaro, héritier des innombrables valets de comédie, Zanni, Truffaldino, Arlequin, de la „commedia dell'arte", Mascarille, Scapin chez Molière, il leur est supérieur par sa vérité. Vivant d'une vie bien à lui, avec intensité, il ne se contente plus d'être la doublure plus ou moins brillante, d'un maître. Désireux d'une condition meilleure, dégoûté de l'indignation des

grands, de la stupidité des moeurs, des lois et des institutions, supérieurement intelligent, optimiste mais plein d'amertume, Figaro ne capitule jamais: il lutte, renverse les obstacles qui se dressent sur son chemin, se moque des imbéciles, aide les braves gens et triomphe, le sourire aux lèvres, railleur et joyeux.

„Ce barbier, désormais considéré comme faisant partie intégrante du patrimoine national, est passé à l'état de mythe. Figaro est un type plus populaire, encore que don Juan, et c'est tout Français qui, lorsqu'il s'agit de fronder les pouvoirs publics se retrouve en lui" (Descotes 1974: 78).

Il n'y a pas plus de dix-huitième siècle complet sans Beaumarchais, un siècle où la confrontation des idées et des passions marquent à tout moment le coeur, l'esprit et l'écriture des hommes. Beaumarchais, par son oeuvre, en reste un des représentants les plus originaux, les plus caractéristiques, les plus révolutionnaires.

Sur la scène littéraire et dans les idées du XVIII^{e} siècle, Figaro, son porte-parole, occupe une place de premier plan. Type nouveau et expressif, il représente surtout la lutte de l'homme du peuple, pauvre et intelligent, contre la noblesse d'alors, nonchalante, médiocre et corrompue.

De même que Molière, Beaumarchais pour créer ses personnages, a eu les mêmes sources d'inspiration, parmi lesquelles l'inoubliable „commedia dell'arte". Mais à la différence de Scapin, qui assume jusqu'aux bastonnades sa condition de valet, les personnages de Beaumarchais, surtout Figaro reste avant tout un homme libre. Héritier des habiles intrigants qui mettent leur talent au service de leur maître, Figaro conserve de ces valets la tradition d'ingéniosité, de ruse adroite, mais il garde aussi son indépendance de l'esprit. C'est le premier des valets confidents qui porte cet air de liberté dans son emploi, dans ses propos.

Dans le contexte social d'avant 1789, il est la réussite parfaite du valet prenant sa revanche, à coups d'intelligence et de courage, sur tous les maîtres. Figaro, et avec lui Beaumarchais, gagnent leur procès, qui est le combat du coeur contre la turpitude, la croisade de l'intelligence contre la bêtise. Cette victoire préfigure, sur le mode apparemment comique, le grand déchirement de '89 et la fin d'un monde qui a vécu.

Héritier d'une riche tradition, depuis le Moyen Âge, en passant par la „commedia dell'arte", en étudiant les moeurs du XVII^{e} siècle et en développant l'esprit critique du XVIII^{e} siècle, Beaumarchais a créé, peut-être, les personnages les plus complexes.

Bibliographie:

Beaumarchais, *Théâtre complet. Lettres relatives à son théâtre*, 1957, Paris, Ed. Gallimard

Beaumarchais, *Oeuvres*, 1988, Paris, Ed. Gallimard

Descotes, M., *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, 1974, Paris, Presses Universitaires de France

Lipatti, V., *Le dix-huitième siècle français*, 1976, Bucureşti, E.D.P.

Pomeau, R., *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, 1987, Paris, Presses Universitaires de France

Sainte-Beuve, *Les Lumières et les salons – anthologie, (1700-1799)*, 1992, Paris, Ed. Hermann

LEGAL LANGUAGE, THE METAPHORICAL TRANSPOSITION OF THE HUMAN BODY AND ITS PARTS

Octavian Istrătoaie, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Craiova and Manuela Lavinia Istrătoaie, PhD, University of Craiova

Abstract: The metaphor deserves to be taken seriously in the legal language, even if it is intended to be clear, precise and concise. The study of law presents itself to us primarily as a work of language: apparently precise and practical, it is full of metaphors. We will try to underline in the following pages the metaphorical transposition of the body and its parts in legal language according to medical principles.

Keywords: medicine - law, body, head, hand, mouth

Dintre toate figurile discursului, metafora are un efect particular, acela de a da claritate şi forţă descrierilor, de a face ideile intelectuale întru câtva vizibile ochiului, dându-le culoare, substanţă şi calităţi sensibile. Dar pentru a produce acest efect, „este nevoie de o mână abilă, căci cel mai mic defect de exactitate poate produce confuzie asupra obiectului, în loc să-l lumineze”1.

Metafora, departe de a fi o simplă figură de stil, se găseşte astăzi în inima concepţiei noastre despre lume, pe care n-o putem înţelege fără utilizarea unui limbaj metaforic. Studiată cel mai adesea din perspectiva limbii generale, importanţa sa nu trebuie subestimată nici în cadrul limbajelor de specialitate, în particular în cadrul limbajului juridic, căci nici dreptul nu scapă de acest procedeu, noţiunile relative în drept fiind metafore utilizare „fără a fi definite pentru a asigura flexibilitatea sensului dat obiectului examinat”2. Cerinţa dreptului este aceea de a fi accesibil şi comprehensibil, căci *nimeni nu se poate prevala de necunoaşterea legii*. Cu toate acestea, chiar dacă dreptul utilizează numeroase metafore, sfârşim prin a uita clipa de raţiune în care un anumit termen care figurează în jargonul juriştilor a fost transpus aici venind din alt câmp. În acest fel, clipa poetică a metaforei se şterge în momentul în care termenul transpus se imobilizează în dimensiunea sa pur tehnică, metafora devenind dintr-o dată catacreză3, noi aflându-ne „în prezenţa unui veritabil *sistem* conceptual metaforic ce ne permite perceperea realităţii”4.

Plecând de la constatarea că expresiile, cuvintele, propoziţiile capătă sens în cadrul discursului în care sunt produse5, Foucault6 defineşte formaţia discursivă ca fiind „o

[1] Varinot A., *Dictionnaire des métaphores françaises*, Paris, 1818, prefaţă.
[2] Dănişor D., *Interpretarea Codului civil. Perspectivă jurilingvistică*, C.H. Beck, Bucureşti, 2015, p. 124.
[3] Decanul J. Carbonnier vorbeşte (*Droit civil*, t. 1 , *Introduction*, PUF, 1994, n° 159, p. 253) despre faptul că metafora şi analogia se bazează pe „nevoia de poezie”; vezi, de asemenea, despre acest fenomen, C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, prefaţă M. Meyer, ed. 5, Ed. Université de Bruxelles, 1992, p. 546 şi urm.; G. Cornu, *Linguistique juridique*, Montchrestien, 1990, pp. 79-81 ; B. Frydman, « Les formes de l'analogie », *RRJ* 1995. 1053 şi urm., în special p. 1062; M.-Cl. Prémont, *Le langage du droit*, teză Laval, Québec, 1996, p. 126.
[4] *Toute description n'est-elle que métaphorique ?*, à propos de : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, de George Lakoff & Mark Johnson, Thomas Lepeltier, 1998 (http://revue.de.livres.free.fr/cr/lakoff.html).
[5] Pecheux M. (1975), Les vérités de la Palice, Paris : éd. F. Maspero, p. 145.
[6] Foucault M., (1969), L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, NRF, p. 53.

regularitate (o ordine a corelaţiilor, a poziţiilor şi funcţionărilor, a transformărilor". Pentru Maingueneau7, interdiscursul constă în reconfigurarea neîncetată în care formaţia discursivă este condusă (…) să încorporeze elemente preconstruite produse în exteriorul său, conducând la redefinire prin amintirea propriilor elemente, la organizare prin repetiţie, la ştergere, uitare, chiar la denegare. Nici un discurs nu poate trăi în autarhie, orice discurs din societate este traversat de fenomenul interdiscursivităţii, prin relaţiile diverse pe care le întreţine cu alte discursuri (de genuri diferite ori de acelaşi gen), interdiscursul raportându-se cu necesitate la noţiunea de dialogism pe care Michael Bakhtine o vehiculează relativ la funcţia interacţională şi comunicaţională a limbajului8.

Interacţiunea metaforică între domeniul sursă şi domeniul ţintă este susceptibilă să genereze serii de termeni înrudiţi, ce figurează vitalitatea dinamicii conceptuale.9 Metaforele corporale împrumutate din limbajul comun sau din cel medical sunt foarte productive în limbajul juridic. Astfel, vom întâlni în drept corpul şi părţi ale acestuia (gura, mâna, capul, etc.), dar şi boli şi viruşi (în domeniul dreptului informatic), succesul acestor utilizări metaforice ale corpului uman datorându-se voinţei juriştilor de a conferi o anumită umanitate dreptului, materie reputat aridă.10

Corpul reprezintă totalitatea organelor unei ființe vii; organismul considerat ca un întreg anatomic și funcțional; trupul.11 În drept, sensul original al termenului, provenit din lat. *corpus,* desemnează corpul uman, cel al persoanei fizice şi, prin extensie, în anumite expresii, persoana însăşi. Sintagma *separaţie de corp* este întâlnită în art. 2602 din Noul Cod civil care dispune că „Legea care cârmuieşte divorţul se aplică în mod corespunzător şi separaţiei de corp". Separaţia de corp este instituţia juridică în baza căreia instanţa de judecată, asigurând o destindere a relaţiilor de familie, poate suspenda obligaţia de coabitare a soţilor. Spre deosebire de divorţ, separaţia de corp menţine toate drepturile şi obligaţiile dintre soţi rezultate din căsătorie, fără a menţine însă obligaţia de convieţuire.12

În sens material, *corpul* desemnează uneori un lucru, un bun corporal sau incorporal, mobil sau imobil. Atunci când se face clasificarea bunurilor, împărţirea clasică este aceea care distinge între bunurile mobile corporale şi incorporale. În prima sintagmă, *corporal* înseamnă tangibil, palpabil, care are o existenţă concretă, care poate fi apropriat prin posesie (*corpus*), prin opoziţie cu *incorporal*, imaterial.13 În cazul daunelor, *dauna corporală* este cea care aduce atingere integrităţii fizice a persoanei. În dreptul penal, *corpul delict* este lucrul ce poartă în el însuşi urma infracţiunii al cărui obiect îl constituie şi care poate constitui un mijloc de probă: document falsificat, monedă falsă, obiect contrafăcut etc.

Într-un sens intelectual şi aplicat mai multor persoane, *corpul* desemnează „totalitatea persoanelor care, prin funcţie sau prin profesie, formează o unitate deosebită, legal constituită"14. Astfel, ca ansamblu de persoane ce formează o categorie, întâlnim termenul în

---

[7] Maingueneau D. (1987), Nouvelles tendances en analyse du discours, Paris, Hachette, p. 83.
[8] **Laura** Calabrese-Steimberg, *Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste »,* Slavica bruxellensia, nr. 6/2010, http://slavica.revues.org/348.
[9] Prandi, M., Rossi, M. (2012) : *Les métaphores dans la création de terminologie*, dans « Terminologie : textes. discours et accès aux savoirs spécialisés », 2012, Ed. du GLAT, pp.7-19.
[10] Frédéric Houbert, *Caught in the Web of the Law.*Le traducteur juridique face à la métaphore, http://www.initerm.net/public/langues%20de%20sp%C3%A9cialit%C3%A9/m%C3%A9taphores/Caug
[11] DEX 2009, https://dexonline.ro/definitie/corp
[12] http://archive.wikiwix.com
[13] Cornu G., *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994.
[14] DEX 2009.

sintagme precum *corpul electoral* care desemnează ansamblul alegătorilor. Ca „ansamblu al agenţilor ce au reguli comune de recrutare şi de carieră şi o vocaţie comună spre un anumit fel de posturi”15 , *corpul constituit* reprezintă colectivitatea de persoane organizată, de obicei, pe baza unei legi, *corpul legislativ* (sau *legiuitor*) este definit ca totalitate a deputaților dintr-o adunare legislativă, iar *corpul diplomatic* drept totalitatea reprezentanţilor diplomatici din alte state, acreditați pe lângă un stat. Pentru această categorie, *corpul funcţionarilor* este ansamblul funcţionarilor supuşi aceluiaşi statut particular şi având vocaţie la aceleaşi grade, iar *corpul judiciar* este ansamblul magistraţilor ordinii judiciare. Corpul mai este utilizat şi într-un sens logic, pentru a desemna, în anumite sintagme, un tot coerent sau partea principală a acestui tot: *corpul de reguli* este seria de dispoziţii ce formează un ansamblu coerent ca, de exemplu, în materia regimurilor matrimoniale; *corpul textului*, în drept, desemnează dezvoltarea principală a textului, prin opoziţie cu ceea ce precede şi ceea ce urmează, ca în *corpul testamentului*, de exemplu.

Mâna desemnează concret organul corpului uman, situată la extremitatea braţului. Pentru medici, mâna este organul terminal al membrului superior, format dintr-o parte largă articulată pe antebraţ şi terminată cu cinci apendice (degetele), ele însele articulate în mai multe puncte, din care unul (degetul mare) este opozabil celorlalte patru, organ care constituie instrumentul natural principal al pipăitului şi al prinderii şi, în acelaşi timp, un mijloc specific de cunoaştere şi de acţiune16 sau, mai simplu, fiecare dintre cele două membre superioare ale corpului omenesc, de la umăr până la vârful degetelor, în special partea de la extremitatea antebraţului care se termină cu cele cinci degete.17 În drept, mâna este în primul rând un mijloc de exprimare a voinţei. Cu acest sens, o întâlnim în testamentele olografe, de exemplu, a căror validitate este dată de faptul că sunt scrise, datate şi semnate cu mâna testatorului. Dacă la întocmirea lui nu se respectă aceste condiţii de validitate, testamentul este nul absolut, conform art. 1041 din Noul Cod civil: „Sub sancţiunea nulităţii absolute, testamentul olograf trebuie scris în întregime, datat şi semnat de mâna testatorului.”

În al doilea rând, mâna reprezintă modul direct de exprimare a consimţământului, în *votul deschis* sau *alegerea deschisă* ce reprezintă votul sau alegerea pe faţă, prin ridicarea mâinii. Această practică a votului deschis sau cu mâna ridicată vine de la greci (în special de la atenieni) care, ca şi romanii, pentru a-şi alege demnitarii, magistraţii sau conducătorii, fie îi trăgeau la sorţi, fie îşi exprimau votul prin ridicarea mâinii şi prin numărarea apoi a mâinilor ce socoteau voturile.

Mai reprezintă şi gestul formal de angajare solemnă ca, de exemplu, în cazul depunerii jurământului cu mâna pe Biblie sau prin ridicarea mâinii. În privinţa probelor, cea a martorilor întărită de jurământ este de o maximă importanţă. Jurământul este un act esenţialmente religios, de invocare a divinităţii ca martor sau garant în sprijinul unei afirmaţii făcute de cel ce jură. Jurământul era însoţit de gestul ridicării mâinii drepte, cealaltă fiind aşezată pe un text sacru. În cazul contractului de tranzacţie, *a bate* (sau *a da) mâna* (cu cineva) înseamnă a se înțelege cu cineva (în privința unei tranzacții); a face un târg, a se învoi (din preț), strângându-și mâna (în semn de pecetluire a tranzacției încheiate).

Mâna mai este folosită şi ca mod de executare a tradiţiunii în operaţiunile manuale: darul manual, transmiterea din mână în mână. Darul manual (contract real, dar nu şi solem) este o varietate a contractului de donaţie ce are ca obiect bunuri mobile corporale şi care se încheie

[15] Cornu G., *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994, vezi *corps*.
[16] *Dictionnaire français lexilogos*, http://www.cnrtl.fr/definition/main
[17] DEX 2009, https://dexonline.ro/definitie/mana

valabil prin remiterea efectivă a bunului de la donator la donatar fără îndeplinirea vreunei alte formalităţi. Darul manual se încheie valabil prin acordul de voinţe al părţilor, însoţit de tradiţiunea bunului.18 Pot face obiectul darului manual titlurile la purtător, biletele de bancă, dacă sunt transmise „de la mână la mână" sau „din mână în mână". Dacă s-a emis un titlu cambial în alb care nu menționează numele beneficiarului, toți posesorii care dobândesc din mână în mână titlul cambial în alb nu dobândesc prin aceasta drepturi autonome. Cel ce își trece primul numele ca beneficiar, deși nu a fost în raporturi cu emitentul, nu este socotit terț, toate excepțiile bazate pe convenția dintre emitent și cel ce a primit primul cambia în alb fiindu-i opozabile.19 Drepturile reale accesorii beneficiază de atributele de urmărire şi de preferinţă: dacă creditorul este garantat prin gaj, ipotecă sau privilegiu special, el are dreptul de a urmări bunul *în mâna oricui s-ar afla*. În cazul gajului, creditorii care beneficiază de dreptul de gaj asupra bunului mobil îl pot urmări în *mâna* terţului dobânditor în virtutea atributului de preferinţă conferit de acest drept20, mâna desemnând aici posesia.

Ca semn al puterii, al autorităţii, mâna desemnează „titularul unei puteri sau al unui mod de gestiune"21, ca în sintagma *administrare în mână comună* care constituie administrarea conjunctă, sau „puterea, autoritatea, uneori forţa publică"22, în sintagme precum: *a da pe mâna justiției*, adică a deferi justiției, a înainta un infractor organelor judiciare; *bunuri date pe mâna justiției*, adică bunurile puse sub autoritatea justiţiei prin sechestru, poprire etc.

Politica de mână forte este politica dictatorială, tiranică, abuzivă, *mâna de lucru* reprezintă forţă de muncă, iar *mână moartă* se spune despre posesia anumitor bunuri de către persoanele juridice, despre apartenenţa lor la un patrimoniu care, spre deosebire de cel al particularilor, nu se transmite din mână în mână, ci realizează o acumulare de valori în afara transmiterii succesorale şi economice.

Braţul apare şi el într-o serie de sintagme juridice, plecând de la definiţia acestuia ca segment al membrului superior cuprins între cot și umăr, ce desemnează partea de la umăr până la încheietura mâinii şi, prin extensie, membrul superior al corpului omenesc. În drept, *braţul legii* desemnează puterea, autoritatea justiţiei. În ochii cetăţenilor, judecătorul este perceput ca „braţul înarmat al legii care se confundă cu ea"23. *A fi mâna dreaptă* sau *braţul drept al cuiva* înseamnă a fi cel mai intim, cel mai apropiat colaborator al cuiva; a-i fi cuiva de mare ajutor.24

Gura, cavitate situată în partea inferioară a capului, delimitată la exterior de buze şi în interior de limbă şi palatin, constituie partea iniţială a tubului digestiv care comunică cu căile respiratorii şi contribuie la emiterea vocii articulate, a cuvântului. De la această definiţie a gurii, ca organ al vorbirii, întâlnim în drept sintagma *judecătorul gură a legii*, formulă datorată lui Montesquieu25. Nu putem să ne imaginăm o metaforă mai frumoasă prin care judecătorul este pentru lege ceea ce gura este pentru om. Această metaforă a hrănit o întreagă reflecţie şi o analiză detaliată a raporturilor judecătorului cu legea, judecătorului restrângându-i-se prin

[18] Art. 1011, Noul cod civil.
[19] Fințescu I.N., *Cambia după legile în vigoare în Vechiul Regat Bucovina și Transilvania*, vol. II, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1926, p. 148.
[20] Pop L., *Dreptul de proprietate şi dezmembrămintele sale*, ediţie revăzută şi adăugită, Ed. Lumina Lex, Bucureşti, 2001, p.16.
[21] Cornu G., *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994, vezi *main*.
[22] Cornu G., *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994, vezi *main*.
[23] Louvel B., *La Cour de cassation face à l'évolution juridique internationale,* https://www.courdecassation.fr/IMG///20150331_CC_evolution_juridique_int.pdf
[24] DEX 2009.
[25] Montesquieu, *De l'esprit des lois*, ediţie electronică a cărţii realizată de Laurent Versini, Paris, Éditions Gallimard, 1995. http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1400/14055_MONT.pdf

această formulă orice libertate de interpretare a legii. Curentul doctrinal de gândire numit positivism juridic îşi extrage seva din această formulă. „Dacă judecătorul este gura care pronunţă cuvintele legii, el nu are faţă de lege mai multă libertate şi autonomie, cum nu are nici gura care pronunţă cuvintele omului care le concepe."26

Concluzia care se poate trage din această scurtă analiză este aceea că metaforele juridice plecând de la corpul uman sau de la părţile acestuia, departe de a se reduce la aproximări de gândire, sunt „excelenţi revelatori ai paradigmei sau ai viziunii despre lume implicit mobilizate"27.

Bibliografie:

Calabrese-Steimberg L., *Esthétique et théorie du roman: la théorie dialogique du Bakhtine linguiste »,* Slavica bruxellensia, nr. 6/2010.

Carbonnier J., *Droit civil*, t. 1 , *Introduction*, PUF, Paris, 1994.

Cornu G., *Linguistique juridique*, Montchrestien, Paris, 1990.

Cornu G., *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994.

Dănişor D., *Interpretarea Codului civil. Perspectivă jurilingvistică*, C.H. Beck, Bucureşti, 2015.

Fințescu I. N., *Cambia după legile în vigoare în Vechiul Regat Bucovina și Transilvania*, vol. II, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1926.

Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.

Frydman B., *Les formes de l'analogie*, în *RRJ*, 1995.

Houbert F., *Caught in the Web of the Law.*Le traducteur juridique face à la métaphore, http://www.initerm.net/public/langues%20de%20sp%C3%A9cialit%C3%A9/m%C3%A9taphores/Caug

Lepeltier Th., *Toute description n'est-elle que métaphorique ?*, à propos de : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, de George Lakoff & Mark Johnson, 1998.

Louvel B., *La Cour de cassation face à l'évolution juridique internationale,* https://www.courdecassation.fr/IMG///20150331_CC_evolution_juridique_int.pdf

Maingueneau D., *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.

Montesquieu, *De l'esprit des lois*, ediţie electronică a cărţii realizată de Laurent Versini, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

Ost F., *Les sources du droit revisitées*, tome IV, Bruxelles, Anthémis, 2013.

Pécheux M., *Les vérités de la Palice*, Paris, Ed. F. Maspero, 1975.

Perelman C., Olbrechts-Tyteca L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, prefaţă M. Meyer, ed. 5, Ed. Université de Bruxelles, 1992.

Pop L., *Dreptul de proprietate şi dezmembrămintele sale*, ediţie revăzută şi adăugită, Ed. Lumina Lex, Bucureşti, 2001.

Prandi M., Rossi M., *Les métaphores dans la création de terminologie*, dans « Terminologie : textes, discours et accès aux savoirs spécialisés », Ed. du GLAT, 2012.

Prémont M.-Cl., *Le langage du droit*, teză Laval, Québec, 1996.

Timsit G., *La métaphore dans le discours juridique*, în Revue européenne des sciences sociales : *Métaphores et analogies. Schèmes argumentatifs des sciences sociales*, nr. XXXVIII-117/2000.

[26] Timsit G., *La métaphore dans le discours juridique*, în Revue européenne des sciences sociales : *Métaphores et analogies. Schèmes argumentatifs des sciences sociales*, nr. XXXVIII-117/2000, p. 82-94.

[27] Ost F., *Les sources du droit revisitées*, tome IV, Bruxelles, Anthémis, 2013, p. 867.

Varinot A., *Dictionnaire des métaphores françaises*, Paris, 1818.

LITERARY FICTION AND ITS COGNITIVE DIMENSION

Elena Botezatu (Drug)
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The article emphasizes the relationship between literary works and their attempt to content the truth. Over time it turned out that fiction can not embrace the truth in the strict sense offered by logicians, but it is not completely devoid of truth, just as it is unique and available only in fictional universe. Although the contact between the real world and fiction can not be removed, the literary discourse ability to refer to the real world is limited. Realism is the period in which literature assumes its cognitive function, its role is to enrich the knowledge offered by the external world.The reorientation towards mimethic theory is visible, also the attempt to reappraise the relation with the real world is very important. Later, in modernism, the art cognitive function will be preserved, but a considerable distance between external referent and language sign will appear. Gradually the knowledge becomes less controllable and the cognitive value of art involves the understanding of alternative worlds which are the results of litearary experiments

Keywords: cognitive function, mimesis, Realism, Modernism, fiction.

Invocarea unei determinări a adevărului sau a conţinutului cognitiv în opera literară, presupune realizarea unei incursiuni în evoluţia operei literare pentru a observa rolul pe care ea l-a avut în diferitele sale vârste. Astăzi înţelegem ficţiunea literară ca fiind un domeniu separat de lumea reală, însă până a ajunge la acest stadiu literatura a avut de dus mai multe lupte cu istoria, filosofia şi ştiinţele epocii raţiunii. Aceste contradicţiii au avut drept cauză valoarea cognitivă care se presupune că i-ar fi înglobată ficţiunii literare în proporţii diferite.

Încă din Antichitate, Gorgias considera că tragedia este „apatetică", sau iluzionistă cum am numi-o noi astăzi. Gorgias înfăţişa acţiunea poeziei ca fiind drept un şoc al sentimentelor care se împleteşte cu magia şi iluzia poetică. Retorul şi-a continuat teoria spunând că „Acţiunea artei este sprijinită pe iluzie, amăgire, înşelare; ea acţionează prin ceea ce în mod obiectiv nu există."(Tartakiewicz,1981:201) Pe aceeaşi linie şi-a continuat şi Platon acuzaţiile sale aduse poeziei meşteşugăreşti (rezultat al activităţii de *poiesis*), pe care o opune poeziei profetice, inspirate, care devenea mijloc de cunoaştere a lumii ideilor. Astfel, putem observa că Platon respinge trăirile estetice ale poeziei meşteşugăreşti, dar nu ezită să aprecieze şi să înalţe poezia inspirată, a cărei valoare este constituită tocmai din caracterul ei cognitiv. Prin urmare, încă de la începuturile ei literatura nu ezită să îşi manifeste puterea ei de a accede la adevăr.

De-a lungul secolelor acestă raportare a literaturii la lumea transcendentă s-a estompat, dat fiind faptul că se înregistrează şi trecerea de la o cultură pre-logică la una a logicii, iar ficţiunea literară îşi demonstrează capacitatea ei cognitivă în relaţia cu istoria sau cu filosofia. În ceea ce priveşte dialectica literatură–istorie, începutul acestei dispute îl întâlnim în poetica lui Aristotel. În capitolul IX al *Poeticii*, Stagiritul afirmă că „Poezia înfăţisează mai mult universalul decât particularul"(Aristotel, 1965:118). De aici rezultă că datele cognitive incluse în opera literară au întâietate în faţa datelor înglobate de istorie, deoarece ele înfăţişează situaţii

care s-ar putea întâmpla, astfel, trec de limita particularului şi capătă valoare de exemplu pentru întreaga omenire.

În situaţia în care literatura oferă cunoştinţe generale, cum explicăm diferenţa dintre ea şi filosofie sau ştiinţele nomotetice? Unii au fost de părere că diferenţa ar consta fie în modalitatea de prezentare, fie în varietatea obiectului cunoaşterii. Se pare că, odată cu apariţia filosofiei şi a ştiinţelor, sistemele vechi care accentuau generalitatea şi universalitatea informaţiilor cuprinse de literatură nu îşi mai dovedesc eficienţa. Accentul se deplasează încet spre individ, spre subiectivitate, iar adevărul în literatură îşi pierde valoarea globală. Conform lui B.Croce, trăirea estetică reuşeşte să producă o iluminare a cugetului şi printr-o cunoaştere intuitivă, ceea ce nu-i este accesibil ştiinţei. K Fiedler afirma că ,,în trăirea estetică a artei, intelectul găseşte explicaţia esenţei vizibile a lumii *(der Verstand iiber das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunst-werk aufgeklărt werde).*"(Tatarkiewicz1981:223) Se pare că până acum opoziţia dintre literatură şi filosofie sau chiar ştiinţă are la baza dihotomia particular-general, însă începând cu secolul XVIII, odată cu afirmarea Romantismului, opera literară devine creaţie a geniului literar, iar valoarea ei cognitivă nu mai constă in operă literară ca sursă de cunoaştere a realităţii empirice. Ficţiunea literară devine mijloc de cunoaştere intuitivă şi se situeaza dincolo de distincţia de adevărat/fals. Ficţiunea romantică nu mai poate avea valoare de adevăr universal, ca realitatea, deoarece arta în afară de latura pământească mai are şi una ideală pe care fiecare o percepe în mod unic şi diferit.

Aşadar, trecerea de la o literatură care îşi dovedeşte valoarea de adevăr prin raportarea la lumea empirică, la o literatură care îşi află resursele în sine însăşi, presupune schimbări de perspectivă, care îi bulversează chiar şi pe teoreticieni. De exemplu, teoriticianul W. Kayser, prin aserţiunile pe care le face, cu privire la funcţia literaturii, dovedeşte că de fapt el oscilează între o abordare tradiţională a literaturii şi una mai nouă. Vorbind despre poezie, în cartea sa *Die Wahrheit der Dichter,* teoreticianul o descrie astfel:,,În aceasta constau esenţa şi sensul ei(…).Locurile simbolice sau, mai general vorbind, locurile unde devine perceptibil vreun adevăr superior sînt locurile contactului dintre realitate şi poezie."(Kayser, 1959:54) Acest ,,contact" dintre realitate şi poezie poate fi înţeles ca punctul în care opera literară reuşeşte să înglobeze în conţinutul ei adevăruri luate din lumea reală, care pot avea valoare ,,absolută", adică pot fi de necontestat. Un bun exemplu pentru o astfel de situaţie ar fi acela al unei legende istorice, in care, pe lângă metaforele şi descrierile folosite, sunt inserate date exacte, nume de toposuri, figuri emblematice, a căror existenţă şi exactitate sunt de necontestat, deoarece prezenţa sau adevărul lor pot fi demonstrate chiar prin documente oficiale. Dar, cu toţii ştim că lumea literaturii nu se rezumă la a relata ceea ce se întâmplă în lumea reală, ci este o lume neadevărată, născocită, ireală. Asta nu înseamnă că ficţiunile literare sunt lipsite de coerenţă şi de valoare cognitivă, dimpotrivă, toate acestea există, dar trebuie căutate la un alt nivel. Întorcându-m la Kayser, voi cita cea de-a doua aserţiune a sa, din care aflăm că: ,,Semnificaţiile frazelor poetice nu se mai referă la situaţii reale. Stările de lucruri au mai degrabă o existenţă ciudat de ireală, în orice caz întru totul personală, care diferă total de cea din realitate."(Kayser, 1979:34) Examinând cu atenţie acest citat, este uşor vizibil faptul că teoreticianul îşi schimbă radical modul de a cerceta valoarea cognitivă a operei literare. În primul rând, aflăm că opera literară nu trebuie să fie supusă ,,situaţiilor reale", prin urmare, are libertatea de a-şi crea propriile situaţii, adică propria realitate cu propriile reguli. De aici e foarte uşor să ajungem la concluzia că ficţiunea literară nu cuprinde adevărul în sensul său strict dat de logicieni, dar nici nu este complet lipsită de adevăr, doar că acesta este unic şi valabil în universul ficţional.

Pentru susţinerea acestor lucruri, importante mi se par teoriile meinongiene, conform cărora funcţiile cognitive ale literaturii sunt îndeplinite nu doar de propoziţiile adevărate din punct de vedere logic dar şi de propoziţiile ficţionale şi neasertorice. Conform lui Alexius Meinong, ficţiunea presupune o abatere conştientă de la adevăr, dar, cu toate acestea, ea ne oferă o alternativă captivantă şi interesantă a realităţii. Acest lucru este posibil prin provocarea resorturilor creative ale omului. Meinong a emis ipoteza că, orice obiect real constă dintr-o listă de proprietăţi, dar sunt si situaţii în care unui obiect îi corespunde o listă de proprietăţi care par incompatibile. Un astfel de fenomen se întâmplă în cadrul ficţiunii literare. Celebrul său exemplu este cel al *muntelui de aur*, care în mod real nu există, dar asta nu-l împiedică să existe în ficţiune. Prin urmare, putem observa că acest munte de aur are o dublă ontologie. Dacă am folosi termenii lui Pearson, am spune că e un obiect care posedă proprietăţile *nucleare* de ,,a fi din aur" şi ,,a avea formă de munte" dar şi *extranucleare*, de a ,,nu exista" şi de ,,a fi un obiect ficţional". Lumea reală nu poate fi ţinută la distanţă de lumea ficţiunii dar capacitatea discursului literar de a se referi la lumea reală este limitată şi mediată de o serie de norme. Discursul literar nu trimite la o referinţă pe care o reproduce, ci construieşte un obiect nou plecând de la acestă referinţă. Acest nou obiect trebuie să corespundă limitelor verosimilităţii. În acest context, a fi verosimil presupune aşa cum menţionează Monica Spiridon, ,,a părea natural şi posibil (1) pentru cineva, (2) intr-o situaţie dată, (3) în raport cu ceva."(p.89) De aici înţelegem că verosimil nu trebuie interpretat în sensul folosit de Aristotel, ci trebuie văzut ca o noţiune relativă care este specifică fiecărui context ficţional. Adică, valoarea de adevăr se stabileşte în cadrul ficţiunii literare, fără a se mai face trimitere la adevărul lumii reale.

Concepţiile ulterioare cu privire la valoarea de adevăr a literaturii vor avea în vizor caracterul propoziţiilor care apar în opera literară, adică, ficţiunea văzută ca *speech acts*. Conform lui Genette, „Literatura este arta limbajului"(p.114), iar actele de ficţiune sunt considerate ca fiind ,,acte de limbaj". Ricardou, teoretician al noului roman francez, vorbeşte despre capacitatea limbajului de a produce sens. Operele literare nu mai reflectă realitatea, ci construiesc realitatea în mediul verbal. Astfel poetul sau autorul, are libertatea de a insufla o teleologie operei sale. Adică un sens propriu care duce la formarea acelei ,,conştiinţe a ficţiunii" sau la evoluţia ficţiunii spre o structură autonomă.

În realism, literatura va trebui să se încline în faţa discursului de tip cognitiv, deoarece discursul literar devine în această perioadă dependent de ştiinţă, mediu cultural, dar şi de conştiinţa celui care îl construieşte. O discuţie edificatoare în această direcţie, îi revine lui Pierre-Josep Proudhon, care într-un studiu celebru în epocă, intitulat *Principiul artei şi destinaţia ei socială* (1865), face o descriere a funcţiilor artei. Aici, Proudhon, ne spune că în perioada clasică şi mai apoi în Romantism, arta era caracterizată de independenţa discursului literar şi vazută ca avându-şi scopul în sine însăşi. Dar, afirmă mai departe că acest tip de estetică este caracterizat de ,,Falsitate" şi explică acest lucru prin faptul că sunt numeroase dovezile care duc la concluzia că arta trebuie subordonată ştiinţei şi conştiinţei. Prin urmare, în perioada Realismului, literatura trebuie să îşi asume funcţia cognitivă. Conform lui Proudhon, literatura avea drept scop, alături de celelalte forme de discurs, cunoaşterea noastră, de sine ,,Arta are drept scop să ne ducă la cunoaşterea noastră înşine, prin relevarea tuturor gândurilor noastre, chiar şi a celor mai secrete, a tuturor tendinţelor, virtuţilor, viciilor, a părţilor noastre ridicole, la perfecţionarea fiinţei noastre. Ea nu ne-a fost dată pentru a ne hrăni cu himere, pentru a ne îmbăta cu iluzii, pentru a ne înşela şi a ne duce la rău prin miraje, aşa cum o înţeleg clasicii, romanticii şi toţi sectariştii unui ideal zadarnic, ci pentru a ne elibera de atari iluzii pernicioase, denuţându-le."(Proudhon, 1987:206). Înscriindu-se pe coordonatele evoluţiei

dezvoltate în citatul de mai sus, literatura realistă îşi asumă rolul de a întregi prin sine cunoaşterea lumii.

Literatura realistă nu era una a iluziilor şi a lumilor create datorită fanteziei, ci era caracterizată de ancorarea în realitate. Deşi nu poate fi vorba despre o poetică specifică doar textelor realiste, pot fi înregistrate câteva procedee la care recurge textul realist pentru a făuri iluzia realului. Un prim exemplu ar fi folosirea incipit-ului abrupt care dă iluzia pătrunderii într-un episod din viaţa cuiva, tehnica jurnalului sau a manuscrisului găsit are rolul de a oferi veridicitate evenimentelor povestite, la fel ancorarea exactă în timp şi spaţiu şi abundenţa de date exacte sau de informaţii. Pe de altă parte, stilul este unul clar, serios, chiar sobru. Limbajul folosit nu lasă posibilitatea interpretării, este unul coernt şi lizibil, nu cultivă ambiguitatea şi nici calofilia. Prin urmare, în Realism arta era subordonată adevărului şi nu aprecierilor estetice. Romancierii erau văzuţi de către Balzac, ca fiind ,,grefieri" şi nici pe departe cei care îşi propun să interpreteze realitatea sau să-şi folosească imaginaţia. Autorul *Comediei umane* era de părere că ,,romancierul nu are nevoie de imaginaţie pentru a-şi inventa subiectele, întru-cât istoria socială este îndeajuns de inventivă în întâmplările şi manifestările ei(…)."(Petrescu, 1998:99). O astfel de atitudine, înlătură rolul imaginaţiei şi lasă loc transcrierii fidele a faptelor, subiectivitatea fiind lăsată în umbră.

Dacă imaginaţia, fantezia, subiectivitatea, sunt lăsate în umbră, asta înseamnă că şi caracterul ficţional al literaturii din această perioadă este unul minim. Accentul cădea pe episoade din viaţa contemporană şi pe redarea lor, ceea ce presupunea incompletitudinea subiectelor, deoarece autorii realiştii nu doreau decât să ofere ,,felii de viaţă", nu să ne facă o panoramă a unei întregi vieţi care nu poate fi cuprinsă în limitele operei de artă. Se vede reorientarea spre teoriile mimetice doar că acum acţiunile imitate nu trebuie să fie ,,întregi" aşa cum susţinea Stagiritul, ci fragmentate astfel încât textul literar să le poată reda în detaliu. Se pare că din vechiul *mimesis* nu s-au păstrat prea multe, regimul imitaţiei rezumându-se doar la obligativitatea raportului cu lumea reală. Modificări au fost aduse şi în construcţia personajelor, care nu reprezintă figuri mitologice, eroi romantici sau genii cu statut special. Personajele tind să ilustreze imaginea omului obişnuit, care este supus legilor naturii. Emile Zola va avea o retorică foarte clară în această privinţă, afirmând că :,,"L'homme metaphysique est mort"(Zola, 1880:52) Aşadar, cuvântul de ordine devine omul natural, omul concret, pe care realiştii încearcă să ni-l prezinte, explorând spaţiul organicului, dar şi al dimensiunii fizice. Prin intermediul acestor abordări se face evident faptul că poetica romanului realist pare să corespundă cunoaşterii de tip ştiinţific. Acest tip de cunoaştere va simţi declinul în cea de-a doua etapă a modernismului numită de Frederic James, ,,the moment of modernism", deşi funcţia cognitivă a artei se va păstra, în cea de-a doua etapă, cunoaşterea se va preocupa de întemeierea şi asimilarea unor modele alternative, faţă de cel ştiinţific. Operele literare nu se desprind în totalitate de realitatea obiectivă, dar apare o distanţă considerabilă între ceea ce înseamnă referentul extern şi semnul lingvistic, care capătă , ,un statut de semiautonomie."(Petrescu, 1998:7) Treptat, realitatea referenţială va fi eliminată şi semnul lingvistic va câştiga autonomia, fenomen evident în postmodernism.

Prin urmare, în ficţiunea realistă mai persistă încă logosul mimetic, însă el este supus cunoaşterii de tip ştiinţific, care a dominat paradigma primului modernism şi care a conferit statut cognitiv literaturii realiste. Prin funcţia cognitivă, literatura realistă a devenit expresie a cunoaşterii omului, a cunoşterii unei culturi, dar şi expresie a unui regim economic numit de Marx ,,capitalismul de piaţă" care va da naştere unui tip de realism numit ,,realismul socialist".

În secolul XX pe scena literaturii se face loc unei noi forme de cunoştere care va fi experimentată. „Se intră în era colajului, a happening-ului şi a pop-artei.”(Spiridon, 2004:100)

În felul acesta, literatura stă sub semnul imprevizibilului, fiind în opoziţie cu poetica deterministă a realismului. Funcţia cognitivă nu dispare, însă ea nu se mai datorează raportului cu lumea reală ci se face prin intermediul experienţelor şi a hazardului, cunoşterea devine una mai puţin controlabilă, în conştiinţa modernă termenul de *mimesis* pierzându-şi obligativitatea. Vom vedea că „Arta devine un punct de vedere propriu şi fundamentează pretenţia autonomă a unei suveranităţi proprii.”(Gadamer, 2001:72) şi de aceea atitudinea ce corespunde modernismului târziu este una hermeneutică prin care se încearcă unificarea şi înţelegerea elementelor contrarii care compun opera de artă. Literatura nu îşi pierde valoare cognitivă, însă, cunoaşterea presupune acum înţelegerea nu doar a lumii reale, ci mai degrabă a lumilor alternative, rezultate în urma experimentelor literare.

BIBLIOGRAFIE:

1. Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Ed. I.R.I,1965
2. Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr şi metodă*,Bucureşti, Ed. Teora, 2001
3. Genette Gerard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Bucureşti, Ed. Univers,1994
4. Kayser Wolfgang, *Die Wahrheit der Dichter*, Bucureşti, Ed. Univers,1959
5. Petrescu, Liviu, *Poetica Postmodernismului*, Bucureşti, Ed, Paralela 45,1998
6. Proudhon Pierre,.Joseph, *Principiul artei şi destinaţia ei socială*, Bucureşti, Ed. Meridiane,1987
7. Spiridon, Monica, *Principii de semiotică a culturii*, Bucureşti, Ed. Universităţii Bucureşti. Facultatea de litere,2004
8. Tartakiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor şase noţiuni*, Bucureşti, Ed.Meridiane, 1981
9. Zola, Emile, *Le roman experimentel*, Paris, Ed. Charpentier,1880

LITERARY MIRRORS OF THE NIGERIAN WAR

Daniela-Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: One of the darkest periods in Nigeria's history is the militarized period of Sani-Abacha's government. Violence and undiscriminating punishment of any societal avenue diverging from the official ruling was punished by death, and the most daring crime against the policy of Sani-Abacha's regime was the individual judgment of the events. Beyond the official claims for a whole Nigeria, there was a deep desire for asserting a distorted perception of a political unity, through the annihilation of minorities, which until that moment, had been relatively peacefully cohabiting with the majority. This lack of mutual understanding, ill-disguised in concepts like "unity", "Nigerian identity", "wholeness of the country", and so on, claimed - as Robertson reports - two million lives (Robertson, 401, qtd. in Obi) in the actual war. At a psychological and social level, the experience of war or political, ethnical and social violence are viewed as deeply traumatic for all categories, women, children and men, rich, poor, Igbos or Yoruba. The Nigerian Civil War (1967-1970) ended in January 1970, leaving the Nigerians embittered and distrustful in a Nigerian coherent national identity. A social conscience which was lacking direction and a structured system of values to cope with such horrifying consequences, coupled with a state of amorphous unknowing triggered more violent social reactions, and the literature dedicated to the horrors of war is as rich in Africa as elsewhere in the world. The trauma of war, against the assertions of scholars as Patrick Bracken and Celia Petty, do not derive from a specific cultural orientation, an essentially Western one, but it acquires universality through the human factor the West and the African world share.

Keywords: Nigerian Civil War, war novel, coping strategies, moral values, psychological trauma

The post-Independence period in Nigeria was marred by dissolution, moving between the collapse of the alien structure of British ruling and the anomy of an amorphous phase, in which the remains of the colonial past constituted the only link between the tribal conscience and a future social engagement, one that was supposed to determine the evolution of an original Nigerian perspective. The inheritance African world assumed from their former rulers was defined by the concept of power, the power upon the means of survival, the means of creating order, the means of creating ideologies. The regression to a pre-colonial stage became impossible, but on the other hand, so was the unmediated absorption of the former colonial view. On such a background,

The historical context within which the question of power and its backlashes must be read refers to the militarized period of Sani-Abacha's government. This violent conflict claimed not only the thousands of Igbos, real or perceived, in a killing spree, but also, as Robertson reports, two million lives (Robertson, 401, qtd. in Obi) in the actual war. Nnedum presents a terrifying canvas, difficult to conceive for the 20th century; and these images uncannily resemble the anomy in Soyinka's world, the inhumanity and regression of social structure:

Before, during and after the Biafran war in the current Nigeria, millions and millions of Biafran Igbo people were rounded up in several regions, states, cities, towns, and villages in northern and western Nigeria and "slaughtered". During the 1966 Biafran war, their young girls were first gang raped by scores of men and then carried to Leper colonies to be raped by leper patients before being killed; the Biafran nursing mothers had their breast cut off; while their men when caught are buried alive. Satisfied that the world did not react to these heinous war crimes against marginalized innocent people, the then Nigerian leader General Yakubu Gowon declared a war of genocide on Biafran Igbo people – a war that made the Somalian Genocide look like a mere ethnic clash (Nnedum 97, qtd. in Obinna et al. 1480)

Even if any conflict, which sacrifices the lives of the innocents, is morally unjustifiable, this particularly bloody explosion, the Nigerian Civil War (1967-1970), was triggered by a number of historical events which left Nigeria in a state of confusion and social-political turbulence.

After the departure of the British or British-named rulers, a regional battle started on ethnic grounds. The politicization of the ethnic avenue became evident in the "mere scrambling among the ruling regional elites for power on the basis of regional or local ethnic loyalties" (Osoba, qtd. in Obi, 405). Nigeria was characterized by party fighting, corruption, electoral malpractices and economic retardation. On January 15, 1966, "the African giant, a title Nigerians had proudly accepted, seemed about to collapse… from the hemorrhage of political assassination" (Perham, p. 231). A group of young army majors (mainly Igbo officers), led by Major Chukwumma Kaduna Nzeogwu, overthrew the civilian government of Prime Minister Abubaka Tafawa Balewa (Shillington, 1113). As Perham recounts:

"[…] I saw on a television screen the Ibo officer who had just murdered the Northern premier, the Sardauna of Sokoto, and his wife, still holding his gun and boasting of what he had done. I felt a sense of horror and foreboding as I seemed to visualize all the terrible results which might follow, now that with the multiple murders of that night the keystone of the federal arch had been struck out" (loc. cit., 232)

The same feeling of foreboding plagues *Season of Anomy*, and the horrifying details of death circumvent a country bleeding innocent blood in pointless crimes and hunting scenes. The tensions in the country became deeper and bloodier. The assassinations, the structure of the group of conspirators, and the politics of the military government brought to power nourished an anxious belief in conspiracies ethnically orchestrated, "an Igbo bid to dominate Nigeria" (Encyclopedia of African History, loc. cit.) and the Hausa-Fulani factions (Northern Nigeria) of the army and the Northern population exploded in a countercoup, on 29th July of the same year, drawing another scarlet scar in the face of Nigerian history. Numerous Igbo officers and civilians were killed in Lagos, Ibadan, and Abeokuta. The parallels between the bloodshed of this action and the ruthless army troops and the hordes of savage civilian lynching for pure pleasure in *Season of Anomy* are striking. The massacres of Igbo in northern cities, followed by a desperate retreat of the civilians, ruled out the concept of "one Nigeria" (Encyclopedia, loc. cit.), at least, from Igbo's point of view. Hatred and lack of trust replaced the openness of the past relations between Igbo and the northern Nigerians.

"The Biafran appeal to our emotions came from the repeated pictures, not only of dead or dying men and women, but, even more penetrating, of small children with swollen stomachs and stick-like limbs who sometimes appeared to look straight at the viewer with a last cry for help" (Perham, p. 231)

On May 30, 1967 the Eastern region, dominated by Igbo segment, led by its governor, lt. colonel Odumegwu Ojukwu, announced its secession from the Nigerian federation. The state of Biafra is born. By July 6, the Nigerian state declared war to the rebels, triggering a historical event which was to haunt the international social space for decades.

It was a genuinely global event. Whether in its estimated one to three million deaths (Falola, Toyin; Heaton, Matthew 158), its implications for secessionist movements and political stability in Africa, its role as a crucible of contemporary humanitarianism or subject matter for famous African novelists, the war was widely regarded as a watershed in the postcolonial global order (Heerten, Lasse; Moses, Dirk 169).

As witnessed by scholars present in those years in Nigeria, Biafrans were being killed only based on their identity. One of the survivors of Polish genocide as a child, who was spending two years in Nigeria for his doctoral thesis, commented: "[It was] as if the twenty-some years after the Second World War had been compressed into a few minutes. The Holocaust monster was on the prowl again, and it was no use trying to escape its implications in Africa or elsewhere" (Melson 142). As an expert on problems of Biafran event, Melson underlined that the conflict was not the product of a racial ideology, but a context for a pervading need of self-determination triggered and sustained by the tensions of a post-colonial nation and the search for a "modern nationalist ideology" (Heerten et al. 182).

The view on the Nigerian events is far from being unanimous. The reports were contradictory and some observers on the field even testified that there is no solid evidence leading to the label of genocide or systematic destruction of the property of an ethnic or religious group. Nevertheless, there was enough evidence of famine and death by illnesses and malnutrition as a direct result of the war. (Nwadike 26) On the other hand, as Nwanne Okafor underlines, "other independent observers such as Stephen Lewis who was a visiting Canadian Member of Parliament were of the opinion that there was genocide during the war." (Okafor 24).

At a psychological and social level, the experience of war or political, ethnical and social violence are viewed as deeply traumatic for all categories, women, children and men. Citing Stavrou (1993), the sociologists Eke Chijioke Chinwokwu and Sylvia Kaka Arop underlined:

Research shows that 60-80% people exposed to war and political violence directly or indirectly suffer symptoms of post traumatic stress. Research findings also indicate that mere living in a violent prone area where the media is filled with images and reports of horrible violence destruction as we are witnessing in Nigeria presently can result in people experiencing symptoms of post traumatic stress. More importantly, children are more at risk than adults during political violence and war. Researches findings indicate that 80% of children had

symptoms of post traumatic stress disorder one to two years later (Chinwokwu, Eke Chijioke; Arop, Sylvia Kaka, 44).

The war ended in January 1970. The Gowon regime (brought down on July 29, 1975) profited of the oil boom of the mid-seventies to entertain a huge aggregate of opportunists, power-misusers, heinous politicians, functioning on the aggregate growth indices Nigeria has been recording. The vast network of bureaucrats, political coteries, and gigantic projects without realist coverage was meant to protect the mighty ones, leaving the humble citizen at the mercy of the government. Nigeria was overwhelmed by violence determined by the nature of political structure, leaving in its wake bitterness and mistrust in a Nigerian national identity. Although conflict is inherent in human societies, not all conflicts, be they of ideological, political, or religious nature, have end in war. Unfortunately, in Nigeria, different types of conflicts have most times ended in great casualties.

Some analysts proposed that war trauma, indeed the concept of trauma more generally viewed, would derive from a specific cultural orientation, defined in western terms, and its relevance to nonwestern communities may be limited. This is to say that trauma is culturally informed, "in its concepts and interventions" (Bracken et al., qtd. in Whitehead). Nevertheless, such a view does not take into account the pain, the loss, the alienation, and the dehumanizing variable of the individual, accounting for the universality of the concept of trauma.

Nigerian War has informed a substantial body of writings, and continues to influence the literary memory of much younger writers, belonging to the so-called Second Wave of African Writers. Its toll in human lives and the trauma provoked on a social, political and economic level continues to exhort interrogations into the reasons and the coping strategies against such a tragedy.

The novels written on this subject have two centers of interest: the war, with its horrors, violence and incomprehensible alterations induced in the Nigerian society, and the way in which the echoes of the tragedy can be traced in its aftermath, in society as a whole, but also at the individual psychological level.

Following Olalere Oladitan's classification of war writings, critics speak of pioneering forecasts, testimonial novels on the events and the immediate effects of the conflict – the so-called "Literature of Testimony" – personal accounts of the tragedies, under the form of memoirs, analyses of the ideology and violent ideologically-based transformation of the society (cf. Oladitan, 14)

The first group of writings, a collection of testimonials on the events during the war and their impact on all the factors involved, includes, in Oladitan's opinion, John Munonye's *A Wreath for the Maidens* (1973) and Chukwuemeka Ike's *Sunset at Dawn* (1976).

John Munonye's literary themes are "the intrusion of modernity and its harsh demands on individuals living in villages or small towns" (Gikandi, 486). Heavily influenced by Chinua Achebe, his colleague at Ibadan, he presents a pessimist perspective on the future of Nigeria as a culturally distinct society, "but… in these stories he still maintains faith in the ability of his characters to secure their identity and integrity through the process of education" (loc. cit.) It comes as no surprise that a civil war, considered by modern sociology and social psychology the most traumatic event in the history of a people, triggered John Munonye's response, with an accent on the mobilizing aspect of a large-scale conflict: social effort channeling in restoring a sense of normality. In *A Wrath for the Maidens*, Munonye addresses the political implications of the Nigerian war and its causes, the power imbalance between North Nigeria and South

Nigeria and the corruption elevated to the stats of national politics, which culminated in the Biafra War (cf. Feuser). As his characters say,

Unless we seriously get down to the core of the disease, all the efforts that go into the present war, and all the losses in life and property will be wasted in the end. And assuming we will win the shooting war, the victory may prove to be a defeat after a short time. (Munonye, 212)

As Gikandi highlights, Chukwuemeka Ike's *Sunset at Dawn* goes beyond the ethnic roots of the Biafran war in order to expose the „its class and gender contradictions" (329). Charles Larson insists on the Biafran point of view expressed by the author, with its satirical edge, misplaced as the critique points out, nevertheless revealing the same lack of trust in a solution which is not based on altering the entire social system which triggered the conflict (Larson, 235). In Chukwuemeka's historical fiction, "[…] what begins as a comic or satiric story with war as a backdrop ends as a bitter and depressing account of modern warfare in Africa" (loc. cit.).

Willfried Feuser proposes Okechukwu Mezu's *Behind the Rising Sun* as "the most significant novel produced by war" (Feuser, 41) Irony and bitterness pervade his writing, and the author's burning critique is equally oriented to „the globetrotting Biafran envoys in Paris bent on lining their own pockets" and to the "righteous Nigerian" officials who bought weapons and plains from former convicts and corrupt military and "prayed for salvation at night" (Feuser, loc. cit.). Their soldiers are perverted individuals, each one of them with his dark shadows in his past. At an individual scale, the two pilots, "… one of them… facing a prison term because of fraud and the other had lost his licence because of an assault on an air hostess" (Mezu, 36) are iconic for the moral collapse within which the Biafran war was carried.

To this short and by no means comprehensible list of testimonials on war, we could add, together with Peters, Cyprian Ekwensi's *Divided We Stand*, written during the war (Zell et al.). The feminist perspective of the Biafra event is aptly described in Buchi Emecheta's *Destination Biafra* (1981).

The second segment of war writings includes the individual accounts in the works of Soyinka's prison notes, *The Man Died* (1972), and Elechi Amadi's *Sunset in Biafra* (1973) (Peters, 35).

Elechi Amadi based his nonfictional volume on his personal engagement in the Biafra War as a Federal Army officer, and a Biafran prisoner. Human degradation, the return to the self as a means to preserve an identity - against the gruesome landscape of the war prisons - render a sense of helplessness and futility in any effort to comprehend the human dimensions of such an experience.

Wole Soyinka's *The Man Died* is a written expression of hate and fury. Detained for eighteen months during the Biafra War, of which fifteen months in solitary confinement, Wole Soyinka has written his memoires between the lines of his *Idanre*, smuggled for him by supporters or, as other sources inform, on toilet paper and cigarette wrappers (Lindfors, 134). The themes on which the memoires are based are survival, not only physical, but also of the moral values as humanity, integrity, justice, and the need to preserve one's psychological wholeness. As Wole Soyinka highlights, his memoires are not a recipe for surviving degradation, but a private diary of his refuse to succumb to terror, injustice and loneliness.

As Peter Enahoro underlines:

Soyinka lays down his political thoughts in the manner of an enraged man pounding the table with his fist, which is fair enough for a writer in a continent where too many are only too willing to compromise and keep their political thoughts well hidden, even sometimes, one suspects, from themselves. (239)

The title of the volume speaks about the death of a Nigerian journalist, beaten to death for an alleged attack on Gowon[1]. His death acquires a metaphorical quality in Soyinka's memoires, the silence of conscience's death, the silence of the human soul when confronted with pure evil and not daring to challenge it. When society maintains silence, when all of them "wound their voices around our [the silenced] innermost guts and made each man partake of the brotherhood sacrament of blood and guilt and pain" (Soyinka, 1988, 11) What saved Soyinka from insanity, as he himself declares, was his camaraderie with the other prisoners, and this shared experience kept their humanity alive. From his prison notes emerges an obsessive need to find a meaning to all this "attendant human suffering" of war, because, as Soyinka shares with his readers, "[the war] must… be made to fragment more than buildings: it must shatter the foundations of thought and re-create" (Soyinka, 1971, 182, qtd. in Owusu, 1). An organism caught in an anomic universe, in which the only certitude is death, must de-construct itself, in order to die or to be re-constructed, even if it will forever bear the scars of that tragedy. But *The Man Died* moves beyond being an artistic plea to humanism and compassion. It became the dais from which he took daring stands, making known his opinion about the futility of such a war, the great risks that his country was about to tak on unsubstantiated grounds. As the author mentions:

[…] my denunciation of the war in the Nigerian papers; my visit to the East; my attempt to recruit the country's intellectuals within and outside the country for a pressure group which would work for a total ban on the supply of arms to all parts of Nigeria; creating a third force which would utilize the ensuing military stalemate to repudiate and end both the secession of Biafra, and the genocide-consolidated dictatorship of the Army which made both secession and war inevitable. (1971, 19, qtd. in McLuckie, 24)

Sprung from the deep feelings of injustice, pain, empathy with the dead and the survivors alike, such themes pervade the third segment approaching the event of war in African literature.

The third segment of Literature of War, in its humanist approach, went beyond the healing process of the creative act, and, starting from themes like the role of ideology and violence, tried to trigger a reassessment of social values through "a revolutionary transformation of society" (Oladitan, 14). This artistic avenue is searched by Kole Omotoso's *The Combat* (1972) and Wole Soyinka's *Season of Anomy* (1973).

Both works share "the use of symbolism and allegory" in dealing with the theme of war. In Komotoso's novel, the two protagonists, close friends, fight over the paternity of a ten-year old boy, born in 1960, Nigeria's Independence year as a nation. It is not difficult to intuit that the two friends are the Federate Nigeria (Ojo) and Biafra (Debe). The struggle between the deep feelings of friendship and the need to control Isaac, who, as Owomoyela elucidates, "is an

[1] General Gowon, the head of state in Nigeria between 1966 and 1975.

offering for slaughter" (36) determines a profound crisis in the conscience of the two protagonists, reflecting, beyond the allegory used, the crisis in which Nigeria's national consciousness struggled. A straightforward allegory of the Civil War, the battle between the two friends, like the war between Biafra and Federate Nigeria, is "organized, prepared, cynically advertised by the media, viciously consecrated and blessed in religious services, in a kind of hypostatized reality". (Gorlier, 45) Not by chance, at the end of the novel the reader finds out that the boy was dead from the beginning, killed by Debe's car. There is a marked sense of disillusionment in *The Combat*, distrust in Nigeria's future and its capacity to recover from this pointless war. Soyinka's *Season of Anomy* deploys the same allegorical mode, and the author's perspective is as bleak as Komoto's. The allegorical Nigeria in Soyinka's novel, Iriseyi, is almost dead, in a deep coma, and her coming to life is by no means clearly established. The images of death, near-death, fragmentation, blood, maiming, continuous interrogations of the war's meaning pervade not only in Soyinka's *Season of Anomy* and Komoto's *The Combat*. By no means the only novels written on this tragic event, their works are accompanied by Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* (1985), written from the territory whose oil was considered one of the reasons for Biafra War. *Sozaboy* is also an allegory, "indicative of the social malaise in Nigerian society" (Eke, 87), which, though it is not the only factor triggering the war, was an important one. Also a victim of an unjust trial, like in Soyinka's case, Ken Saro-Wiwa was executed by the Nigerian military government on 10 November 1995 (87).

The theme of war and of its atrocities, in social dissolution, psychological trauma and the hardships of reconstruction, does not remain without echo in the twentieth century. As one analyst maintained, the experiences of war, with their psychological scars, will haunt many generations of African writers, (Okolocha, 2012) and what is more deeply felt at a social level is not the direct effects of a conflagration (number of deaths, loss of property, political instability), but a sense of insecurity, a deeply felt psychological trauma which destabilizes the entire structure on which the individuals caught in the conflict had constructed their identity. The impact of such a trauma is so powerful that it triggers nightmarish narratives years after the event, as the literature of the Third Wave of African Writers proves.

As one of its representative writers acknowledges:

> I was born seven years after the Nigeria-Biafra war ended, and yet the war is not mere history to me, it is also memory, for I grew up in the shadow of Biafra. I knew vaguely about the war as a child – that my grandfathers had died, that my parents had lost everything they owned. […] I was aware of how this war haunted my family, how it colored the paths our lives had taken. (Adichie, 45)

Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun* is included in the writings of Literature of War, even if the author was not an eyewitness to the horrors. Her measure, as for other writers of the third wave, is the transformation of personal war experiences in oral tradition, objectifying them, giving them value beyond the human experience, which helped in their development. An example of such a process, to return to Adichie's narrative, is the image of the beheaded child, and the calabash in which the bereaved mother is keeping it.

> Olanna […] tells him how the bloodstains on the woman's wrapper blended into the fabric to form a rusty mauve. She describes the carved designs on the woman's calabash, slanting lines crisscrossing each other, and she describes the child's head inside: scruffy braids

falling across the dark-brown face, eyes completely white, eerily open, a mouth in a small surprised O. (2006, 111)

One way of surpassing the psychological strain of trauma is to invest it with forgiveness. Such a strategy of coping is employed by Olanna, in *Half of a Yellow Sun*, by Aiyero's community, in Soyinka's *Season of Anomy*, in their attempt to understand and to give meaning to the abhorrent background against which they perform and write. (Darie, 2014) Before death, we are equal, we all sound like "the bleating of a goat", as Adichie puts it (2006, 98).

Other novels proposed for inclusion in Literature of War are Festus Iyayi's *Heroes*, "a representation of war seen through the eyes of journalist Osime Iyere", who attains, through the war and its tragedies, "a political awareness" (Killam and Kerfoot, 148). Eddie Iroh wrote almost a decade after the end of the war, and still the echoes of the dramatic event haunts his *Forty Eight Guns for the General* (1976), a novel on the war experiences of a group of mercenaries, and *Siren at Night* (1979), in which the author protrays „a society in turmoil" (Ezenwa-Ohaeto, 116) as a result of the destabilizing suffering and lack of meaning. Also, among the later accounts of the Biafra War, John Hawley mentions, besides Adichie's *Half of a Yellow Sun*, Dulue Mbachu's *War Games* (2005), the journey through the calvarish war of a ten-year old boy who realizes that he is an Igbo (the secesionist ethny) and asks himself „… what I had done to deserve such hatred" (Mbachu, 17, qtd. in Hawley, 2008, 18) and Uzodinma Iweala's *Beasts of No Nation* (2005). In an interview with Todd Moss, researcher at The Center for Global Development, Uzidinma Oweala made known the theme of his gruesome novel about the eperience of war, as seen through the eyes of child soldiers.

… if somebody stands in front of you and tells you, "I will kill you if you don't kill this person," that's a very – or even worse like, "If you don't kill this person, I'll kill your family." Then what are you supposed to do as a little kid? I mean, you don't, it's incomprehensible. (Iweala, 2006)

The term "incomprehensible" could be applied to the entire war experience, and allegory is just a means for translating this trauma. Authors like Soyinka and Komoto use allegory in this sense, but for both of them, as in the other war novels, in which allegory was not employed, the tragedy pervades through the signs and symbols, and renders historicity to the events narrated, revealing their belonging to the tragedies of war.

It is not in our intention to analyze the entire corpus of Literature of War, with its generous representation in themes and authors. We made references only to those authors who employed allegory in transmitting the traumatic experience of this dramatic event, authors who directly witnessed the Biafra War or authors of the Third Generation for which the history and testimonials of Biafran War must be preserved in order to understand the drama such a conflict triggers in the soul and conscience of the individual, but also the social disintegration nations caught in a civil war are exposed to.

REFERENCES

Achebe, Chinua. *Girls at War and Other Stories*. London: Heinemann, 1972.
Adichie, Chimamanda Ngozi. *Half of a Yellow Sun*. New York: Anchor Books, 2006.

Bracken, Patrick și Celia Petty, *Rethinking the Trauma of War*. London: Free Associaation Books, 1998.

Chinwokwu, Eke Chijioke; Arop, Sylvia Kaka. „Socio-Psychological Effects of Political Violence and War on Gender in Nigeria." *Mediterranean Journal of Social Sciences* 5.26 (2014): 44-50. <10.5901/mjss.2014.v5n26p44>.

Darie, Daniela-Irina. „The Beheaded Child. Trauma and Resilience in Adichie's Novels." *LDMD* (2014).

Eke, Maureen. „The Novel: Sozaboy: A Novel in Rotten English." *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*. Ed. Craig McLuckie și Aubrey McPhail. London: Lynne Rienner Publishers, Inc., 2000.

Enahoro, Peter. „The Man Died." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder-London: Lynne Rienner Publishers, 1996. 239-241.

Ezenwa-Ohaeto. „Review." *African Studies Review* 27.3 (1984): 116-117. < http://www.jstor.org/stable/524030>.

Fagunwa, D.O. *Forest of a Thousand Daemons*. San Francisco: City Lights Books, 1982.

Feuser, Willfried. „A Farewell to the Rising Sun: Post-Civil War Writings from Eastern Nigeria." *Books Abroad* 49.1 (1975): 40-49. < http://www.jstor.org/stable/40128936>.

Heerten, Lasse; Moses, Dirk. *Journal of Genocide Research* 16.2-3 (2014): 169-203. <http://dx.doi.org/10.1080/14623528.2014.936700>.

Iweala, Uzodinma. *Beasts of No Nation: Inside the Mind of A Child Soldier in Africa* Todd Moss. Washington, DC: The Center for Global Development, 28 February 2006. <http://www.cgdev.org>.

Gikandi, Simon, ed. *Encyclopedia of African Literature*. London-New York: Routledge, 2003.

Killam, Douglas și Alicia Kerfoot. *Student Encyclopedia of African Literature*. Westport-London: Greenwood Press, 2008.

Mbachu, Dulue. *War Games*. Lagos: The New Gong, 2005.

Melson, Robert. „My journey in the study of genocide." *Pioneers of genocide studies*. Ed. Samuel Totten și Steven Jacobs. New Brunswick, NJ: Greenwood Press, 2002.

Mezu, Sebastian Okechukwu. *Behind the Rising Sun*. London: Heinemann, 1982.

McLuckie, Craig. „Literary Memoirs of the Nigerian War." *No Condition is Permanent. Nigerian Writing and the Struggle for Democracy*. Ed. Holger Ehling și Claus-Peter Holste-von Mutius. Amsterdam-New York: Rodopi B.V., 2001. 21-41.

Nnedum, O.A.U. „Etiology and Consequences of Internal Population Desiplacement in Nigeria: A Psychological Analysis." *Understanding Social Sciences*. Ed. O.N. Oranye și N.A. Nnonyelu. Enugu: Oktek, Ltd., 2004. 88-95.

Nwadike, J.A. *A Biafran Soldier's Survival from the Jaws of Death*. Xlibris Corporation, 2010.

Obi, Joseph. „Art, ideology, and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's Season of Anomy." *Neohelicon* XXV.2 (1998): 403-415.

Obinna, Ezeokana; Chukwukelue, Chine; Ugochukwu, Nnedum; Ojo, Omonijo. „Influence of Traumatization and Category of "Biafran-Nigerian" Civil War Veterans on Posttraumatic Stress Disorder (PTSD) among War Survivors." *Journal of Basic and Applied Scientific Research* 1.10 (2011): 1480-1483. <www.textroad.com>.

Okafor, Nwanne. *Victimization During the Nigerian War*. Master Thesis. Tilnurg, 2014.

Okolocha, Oby. „War and Absurdity: Viewing the Manifestations of Trauma in Uwem Akpan's "Luxurious Hearses".” *Focus on Nigeria. Literature and Culture*. Ed. Gordon Collier. Amsterdam-New York: Rodopi B.V., 2012. 159-173.

Oladitan, Olalere. „The Nigerian Crisis in the Nigerian Novel.” *New West African Literature*. Ed. Kolawole Ogungbesan. London: Heinemann, 1979. 10-20.

Osoba, Segun. „Ideological Trends in the Nigerian National Liberation Movements and the Problems of Nationaal Identity, Solidarity, and Motivation 1934-1965: A Preliminary Assessment.” *Ibadan* 27 (1969): 26-38.

Owomoyela, Oyekan. *Guide to West African Literature Since 1945*. New York-Chichester: Columbia University Press, 2008.

Owusu, Kofi. „Postcolonial Imaging and Architectonics in Wole Soyinka's «Season of Anomy».” *Commonwealth Fiction. Twenty-First Century Readings*. Ed. Rajeshwar Mittapalli and Alessandro Monti. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors , 2002. 1-18.

Perham, Margery. „Reflections on the Nigerian Civil War.” *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)* 46.2 (1970): 231-246. 14 June 2014. <http://www.jstor.org/stable/2613824>.

Peters, Jonathan. „English-Language Fiction from West Africa.” *A History of Twentieth Century African Literatures*. Ed. Oyekan Owomoyela. University of Nebraska Press, 1993. 9-48.

Robertson, Ian. *Society: A Brief Introduction*. New York: Worth, 1989.

Shillington, Kevin, ed. *Encyclopedia of African History*. Vol. 2. New York-London: Taylor & Francis Group, 2005.

Soyinka, Wole. *Season of Anomy*. London: Arrow Books Limited, 1988.

Whitehead, Anne. „Journeying through Hell: Wole Soyinka, Trauma, and Postcolonial Nigeria.” *Studies in the Novel* 40.1&2 (2008): 23-30.

ILEANA MALANCIOIU'S ANTITOTALITARISM LYRICAL POETRY

Ioan Gheorghişor
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Announced in the tome „The Life's line" and developped latter in "The Mounting", the theme of the fight against the totalitarism becomes a constant of Ileana Malancioiu"s lyrical poetry.
In these books, the literary critique has noticed a bowdlerized, essentialized lyricism (Al. Călinescu), and the last tome I mentioned, has been considered "a genuine, terse and ascertaining log book of" a journey through the common desert " (Laurenţiu Ulici) in which the thanatical theme gains an antitotalitarism valence" (Gh. Grigurcu).

Keywords: "The Life' s line", the totalitarism, a constant, comun desert, thanatical theme.

1. Receptarea critică a literaturii antitotalitariste a Ilenei Mălăncioiu

În 1985, la Editura Albatros, apare volumul ***Urcarea muntelui*. "**Niciuna dintre cărţile de poezie editate în vremea regimului comunist n-a conţinut un protest politic mai limpede enunţat, mai lipsit de învelişuri stilistice deturnante, mai agitatoric într-un anume sens decât *Urcarea muntelui*, o carte a punerii degetului pe rană, fără menajamente şi fără precauţii metaforice"[1], spunea Laurenţiu Ulici la apariţia cărţii.

Istoria publicării acestui volum a fost, în linii mari, relatată de autoare în interviurile acordate cu diverse ocazii. 77 de poeme conţinea sumarul volumului. Zece au fost eliminate de cenzură (între acestea, *Îngropaţi în picioare, Joc* şi *Coşmar*).[2] În 1992, în ediţia a doua a cărţii, apărută la Editura Litera, poemele excluse din ediţia princeps au fost incluse în Addenda I. În 1985, după apariţia cărţii Ilenei Mălăncioiu, pe motiv de "lipsă de fermitate faţă de conţinutul politic al cărţilor editate", Mircea Sântimbreanu, directorul Editurii Albatros, a fost demis. Gabriela Negreanu, redactorul de carte, a fost, de asemenea, demisă şi ea.[3] Măsurile luate de cenzură în legătură cu versurile poetei i-au adus acesteia o teamă pe care o recunoaşte într-un interviu: "cel mai greu îmi era când citeam din *Urcarea muntelui*. Pentru că atunci nu tremuram doar de emoţie (n.n.: ca atunci când citea în public din volumul *Sora mea de dincolo*), ci şi de teamă."[4]

Una dintre cronicile generate de *Urcarea muntelui* a aparţinut lui Nicolae Manolescu, criticul de la "România literară". Recenzia acestuia a apărut, fără citate din operă, doar după ce volumul a fost comentat la "Europa liberă" de Monica Lovinescu şi după ce alţi câţiva cronicari au analizat cartea (între aceştia, Ion Negoiţescu şi Virgil Ierunca). Interesant este că volumul a primit totuşi Premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1985, alături, între altele, de *Rimbaud negustorul* de Mircea Dinescu, şi el un autor urmărit de Securitate. Având în vedere numele

[1] Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană, I, Promoţia '70*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 102.
[2] Poeta dezvoltă acest subiect în volumul său *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, susţinând că din cele 16 poeme propuse spre eliminare, două au fost salvate, iar altele au suferit doar câteva modificări.
[3] Ileana Mălăncioiu crede că sinuciderea ulterioară a Gabrielei Negreanu ar avea oarecum legătură cu întâmplarea din 1985, mai exact, cu refuzul poetei de a face ceva pentru ea.
[4] Ileana Mălăncioiu, *Cronica melancoliei*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1998, p.223.

unor laureaţi, lista cuprinzând cărţile premiate nu a fost publicată. N. Manolescu găseşte o explicaţie: "E un paradox al vremii: probabil, spre a nu se spune că numele poetei este interzis în ţară, cenzura a permis publicarea unei recenzii, una singură, e drept, dar care putea deveni un argument."[5]

Linia vieţii, volumul apărut în 1982, este considerat de autoarea lui "un fel de punte de legătură între acesta, venit după exerciţiul de vindecare făcut prin *Sora mea de dincolo*, şi *Urcarea muntelui.*"[6] Referindu-se, într-o carte de interviuri, la cele două volume de poezie amintite, Ileana Mălăncioiu e convinsă că acestea au totuşi elemente comune: "Mă veţi întreba ce legătură se poate stabili între cele două cărţi, care par situate la poli opuşi, şi vă voi aminti că *Sora mea de dincolo* începe cu un poem în care se vorbeşte despre *urcarea muntelui* sau despre Golgota, aşa cum era ea percepută plecând de la drama reală prin care trecea familia mea. De la viziunea de acolo până la cea în care muntele avea să fie urcat de un întreg popor nu era un pas mare de făcut. Nu întâmplător, volumul *Urcarea muntelui* începe cu un coşmar relatat prin versurile: «Întreg oraşul era plin de morţi...»." [7]

Unele dintre poemele cenzurate, dar nu şi eliminate din sumarul volumului *Urcarea muntelui* îi oferă criticului Daniel Cristea-Enache prilejul să facă observaţii interesante. De exemplu, într-un poem dedicat lui Virgil Mazilescu, apare, în varianta cenzurată, versul "Apa de ploaie care i-a fost dată", pe când, în cea necenzurată, ultimul vers al poeziei este: "Apa de ploaie care ne-a fost dată". "Făcând din «ne-a fost dată», «i-a fost dată», cenzorul scoate din ecuaţie persoana I plural, pe care o viza poeta referindu-se la întreaga comunitate, la colectivitate, şi «simplifică» textul legând versul, în mod redundant, de personajul evocat. Se pierde, astfel, jocul grav dintre *el* şi *noi*, pe care îl monta Ileana Mălăncioiu şi care, într-un vers anterior, scăpase vigilenţei cenzurii («Poate-i era mai sete decât ne este nouă»). Cenzura, aici, nu mai vrea ambiguitate şi generalitate",[8] remarcă Daniel Cristea-Enache.

Diferenţa faţă de primele cărţi ale poetei este uşor de sesizat. "Ceea ce frapează acum este forţa extraordinară cu care sunt exprimate sentimentul singurătăţii şi cel al morţii, prin mijloacele, aparent simple, ale unui lirism epurat, esenţializat"[9], e de părere Al. Călinescu. Laurenţiu Ulici remarcă şi el că, în 1985, Ileana Mălăncioiu "îşi surprindea cititorii cu o carte (*Urcarea muntelui*) care nu semăna mai deloc cu precedentele, mai exact spus semăna atât cât seamănă două pagini scrise de aceeaşi mână, dar despre lucruri complet diferite, Se putea recunoaşte în această carte «maniera» poetei, nu însă şi atitudinea lirică, nu însă şi universul poetic prin care se impusese în toate celelalte cărţi".[10] Sesizând "anvergura protestului politic cuprins în poezie", criticul amintit consideră *Urcarea muntelui* "un veritabil jurnal de bord, lapidar şi constatativ, al călătoriei prin pustiul comun"[11].

Nicolae Manolescu constată "o radicalizare socială a poeziei"[12] Ilenei Mălăncioiu, odată cu apariţia volumelor *Linia vieţii* (1982) şi *Urcarea muntelui* (1985). Referindu-se la atitudinea cenzurii în cazul ultimei cărţi amintite mai sus, cunoscutul critic literar afirmă: "În locul

[5] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia*, Braşov, Editura AULA, 2001, p. 203.
[6] Ileana Mălăncioiu, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Iaşi, Editura POLIROM, 2003, p. 114.
[7] Ibidem.
[8] Mihail Daniel Cristea-Enache, *Generaţia '60: Discursul artistic şi discursul critic. Neomodernismul*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013, p. 91.
[9] Al. Călinescu, "Lăsaţi cuvintele să plece de la mine", în vol. Ileana Mălăncioiu, *De anima*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015p. 165.
[10] Laurenţiu Ulici, op. cit., p. 102.
[11] Laurenţiu Ulici, "Poezia protestului", in *Ileana Mălăncioiu- De anima* (coordonator: Ioan Es. Pop), Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p.175
[12] N. Manolescu, op.cit., p.200

parabolelor, pe care învăţase să le tolereze (fiindcă, în definitiv, era preferabil ca poeţii să-şi sugereze nemulţumirile, lipsa de orizont, angoasele şi dispreţul, decât să le rostească de-a dreptul), cenzura se pomenea acum cu un limbaj direct, simplu în aparenţă şi naiv în exprimare, care părea a nu mai lăsa nimic să se subînţeleagă."[13] Manolescu insistă asupra temei, oferind o ipoteză: cenzorii nu voiau sau nu puteau să recunoască faptul că, de fapt, au înţeles textul. "Aşa se explică de ce au putut fi publicate, în anii 80, în plină degringoladă a ceauşismului, poezii atât de clar anticomuniste"[14], mai spune autorul "Temelor".

Gh. Grigurcu remarcă metamorfozarea tematică şi stilistică a poeziei autoarei "Păsării tăiate": "Cufundată în voluptatea sa cruntă ca un supliciu, izvorând din implacabile vremi imemoriale, era foarte posibil ca Ileana Mălăncioiu să nu manifeste un interes deosebit faţă de realitatea civică. În pofida acestei împrejurări, poeta s-a dovedit un opozant al dictaturii pe care a vituperat-o în volumul d-sale *Urcarea muntelui* (1985, 1992), punct de reper al puţinelor scrieri cu orientare antitotalitară apărute în ţara noastră până în 1989."[15]

Alex. Ştefănescu o consideră pe Ileana Mălăncioiu diferită de autorii care, în deceniul al nouălea al secolului trecut, credeau că "jocul de-a poezia" e o formă de protest politic, autoarea volumului *Urcarea muntelui* păstrându-şi tonul grav în creaţia ei. "Fragilă, dar intratabilă în incriminarea dictaturii, poeta se afla în situaţia cuiva care iese în faţa unui tanc cu mâinile goale. Ea numea situaţia, nu o evoca aluziv şi deplângea tragicul destin al ţării, nu se deda acelui umor nevrotic prin care alţi autori credeau că îşi comunică deznădejdea."[16] Pentru a relata o scenă tragică, precum aceea din poemul *Coşmar*, era necesară folosirea unui ton grav, care, de altfel, a constituit o constantă a creaţiei sale:

"Întreg oraşul era plin de morţi,
Ieşiseră pe stada principală
Aşa-mbrăcaţi în hainele de gală
Pe care cât eşti viu nu prea le porţi.

Treceau râzând şi nu-i puteam opri,
Păreau că nu mai înţeleg deloc
Că sunt prea mulţi şi nu mai este loc
Şi pentru cei care mai suntem vii

Ne-nfricoşa grozav fantasticul delir,
Dar stam şi ne uitam uimiţi, ca la paradă,
Căci fiecare-aveam pe cineva pe stradă
Şi n-am fi vrut să fie închis în cimitir."

"Tema thanatică dobândeşte o valenţă antitotalitară. Din nou revine tonul bacovian înhămat la carul prezentului"[17], observă Gh. Grigurcu. Revolta poetei îi include şi pe morţi, şi pe vii, dar primii sunt atât de mulţi, încât celor aflaţi încă în viaţă nu le rămâne decât să privească defilarea celor intraţi prematur în cimitir. Asocierea dintre vii şi morţi, într-un protest de coşmar, impresionează prin viziunea asupra seninătăţii cu care mulţimea de morţi pentru care

[13] Ibidem, p. 201
[14] Ibidem.
[15] Gh. Grigurcu, „Poezia Ilenei Mălăncioiu", in *Ileana Mălăncioiu- De anima* (coordonator: Ioan Es. Pop), Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p.180.
[16] Alex Ştefănescu, „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu", in *Ileana Mălăncioiu- De anima* (coordonator: Ioan Es. Pop), Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p.176.
[17] Gh. Grigurcu, op. cit., p.181.

viii sunt fără rost în oraşul sufocat de o atmosferă aparent solemnă, dar, în fond, delirantă, înspăimântătoare şi stranie. Morţii apar, sub protecţia celor vii, pe Calea Victoriei, cu scop vindicativ. Un mort "oarecare" reînviat ar putea speria pe orice vieţuitor al oraşului şi nimeni nu va mai îndrăzni să intre în cimitire, după cum, dacă nu ai un mort al tău, unde "să tragi" la sfârşit, nu vei putea "locui" în niciun cimitir bucureştean:

"Dar câţi vom mai avea loc în cimitirele acestui oraş
În care venim de oriunde

Şi n-avem nici măcar un mort al nostru
Care să poată să ne ia
La el când totul se va fi sfârşit?
Iar dacă nimeni nu va învia

Va veni o vreme când morţii nu vor mai încăpea
În perimetrul strâmt al lor şi vor ieşi
Şi vor trece în viteză pe Calea Victoriei
Apăraţi de cordoanele celor vii."

(*Veţi spune că totul s-a terminat*)

„Explicaţia etică rezidă, evident, în conştiinţa autoarei. Cea estetică ar putea fi aproximată prin apropierea viziunii sale sumbre de sumbreţea realului însuşi, de degradarea obiectivă a existenţei poporului român. Lirismul s-a coroborat prin realitatea brută cu care a coincis prin chiar evoluţia istorică. Tiparul lăuntric s-a suprapus celui exterior, al suferinţei obşteşti, determinate de apăsarea unei cârmuiri detracate"[18], observă Gh. Grigurcu, care adăugă: „Figura dictatorului învederează o putere hipnotică, nelegiuită, asemenea unei întruchipări a morţii înseşi."[19] Ca exemplu, criticul citează un poem din volumul *Linia vieţii*:

„Stam faţă-n faţă cu inventatorul
Spaimei noastre cea de toate zilele
Şi mă uitam încremenită-n ochii lui
Şi-i tremurau pupilele

Ca două canale prelungi
Prin care curge vidul
Spre lumea aceasta
Cum curge lichidul

Prin două vase comunicante.
Stam faţă-n faţă cu inventatorul
Şi prin ochii lui foarte mari
Ţâşneau cadavrele ca din izvorul

Morţii noastre care va să vină
Şi mă gândeam cum să fac să-ntind mâna
Spre cele două canale de vid
Şi să le-nchid."

[18] Ibidem, p. 180-181.
[19] Ibidem, p. 181.

(*Stam faţă-n faţă*)

Poeta îşi găseşte refugiul în vis, „în *deşertul* din propriul creier, de vreme ce ţara *de-afară* nu este decât un *wasteland* trist”[20], menţionează Raluca Dună în Dicţionarul General al Literaturii Române:

„Exilată în ţara din creierul meu,
Unde nu e nici iarnă, nici primăvară,
Ci numai timpul în care mi-e dat să trăiesc
Mi s-a făcut dor de ţara de-afară.

Trec graniţa din nou şi mă supun
Legilor ei de care nu am putut să scap,
Un ochi perfid pe-o parte şi pe alta
Chiar şi ce i se pare că aş avea în cap.

Ofer de bună voie un vis numai al meu,
Ştiind că nu se poate să răscoleşti prin vise
Ce nu-ţi sunt la-ndemână şi să nu vrei şi tu
Să le mai vezi altfel decât ucise.

Iar zâmbetul complice al celui ce-l primeşte
Un semn de bun venit în lumea de afară,
Colind un timp prin ţara de care mi-a fost dor
Şi mă întorc plângând în propria mea ţară.”

(*Exil*)

Referindu-se la volumul *Linia vieţii*, autoarea citată consideră că „Mălăncioiu nu mai pare atât de obsedată de drama propriului trup, de feminitatea imposibilă, funebră, cât de drama colectivă, în care intră neputinţă şi vinovăţie generală. Moartea, mutilarea nu mai sunt proprii doar trupului sau sufletului individual, ci şi unei mulţimi indistinctive, dezumanizate, tablourile romantice cu genuni sau strigoi se transformă în imagini dominate de absurd, de vid, iar conotaţiile politic-sociale sunt mai mult decât evidente.”[21] Ultima poezie a volumului pomenit mai sus vorbeşte despre un salutar „vis de mort”:

„Pradă visului meu
Eram luată şi dusă pe sus
Fără greutate,
Şi parcă era aievea,
Parcă simţeam în spate
O gheară înfiptă în carnea mea
Şi nimeni nu mă trezea.

Când am deschis ochii
Era prea târziu,
Cu pumnii încleştaţi în pământ
Mă rugam să mai fiu,

[20] Academia Română, *Dicţionarul General la Literaturii Române, LitereleL-O*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 290.
[21] Ibidem, p.289-290.

Dar cine să m-audă
Când nimeni nu mai era viu?

Smerită am început să aştept
Să trec înapoi în somn
Cu mâinile adânc înfipte
În carnea sa
Ştiind că numai acest vis de mort
Mă mai poate salva."
(*Pradă visului meu*)

Autoarea studiului remarcă faptul că „rezistenţa la rău ca aspiraţie etică persistă şi în *Urcarea muntelui* (1985), unde poemele, pe aceeaşi tramă natativ-parabolică"[22], sunt scrise „într-un limbaj apropiat de naturaleţea oralităţii."[23]

2. Muntele, simbolul iniţierii prin suferinţă şi al revoltei lăuntrice

Muntele, care mai apare, sporadic, şi în volumele anterioare cărţii în care acesta apare chiar în titlul ei, este închis cu sârmă ghimpată, e o altă „zonă interzisă". Ion Pop consideră că „«Urcarea muntelui» trasează, în fond, în cele mai recente cărţi ale Ilenei Mălăncioiu, un nou itinerar al iniţierii prin suferinţă, un fel de Golgota lăuntrică"[24]. Muntele e- spune criticul- o „emblemă spaţială centrală, variantă a imaginarului levitaţiei, a ieşirii şi despărţirii de trup spre un *dincolo* transparent, doar că o astfel de mişcare îşi oferă drept reper opoziţional date ale unui univers dezabuzat, inerţial, de constrângeri şi de frustrări cu bătaie spre social şi politic"[25]. În *Laudă muntelui*, „stăruie- susţine Ion Rotaru- o abia ascunsă asprime lucidă privind condiţia umană"[26]:

„Şi cât am aşteptat aceste zăpezi
Şi-acum când ninge cât de trist îmi pare
Muntele-nchis cu sârmă ghimpată
Pe care îl vedem din depărtare.

A avut şi satul nostru un munte,
Ne-am certat şi noi cu cei de pe munţii vecini
Că duceau noaptea caii să pască la noi,
Dar cum să-nchizi un munte asemenea unei grădini?

Muntele nu e grădină, muntele nu e om,
Muntele nu se lasă închis pe ascuns,
Pe el sârma ghimpată este o provocare
La care încă nu s-a răspuns.

Pe el zăpada cade la fel ca altădată,
Chiar dacă iarna vine din ce în ce mai tristă,

[22] Ibidem, p. 290.
[23] Ibidem.
[24] Ion Pop, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Cluj, Editura Dacia, 1997, p. 136.
[25] Ion Pop, „Drumuri spre zona interzisă", in *Ileana Mălăncioiu- De anima* (coordonator: Ioan Es. Pop), Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p.180, p.207.
[26] Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române, vol. III. 1944-1984*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 475.

El ştie să rămână în picioare
Şi-atunci când oamenii nu mai rezistă."
(*Laudă muntelui*)

Simbolul muntelui îşi are originea în percepţia plină de revoltă lăuntrică a poetei, legată de un indice spaţial- Peleşul, şi de o situaţie concretă din Epoca de Aur: închiderea zonei complexului muzeal de la Sinaia de către familia dictatorului Ceauşescu în folosul familiei prezidenţiale.

Un poem din volumul *Linia vieţii* îl poate duce pe lector în direcţia celor afirmate mai sus, cu condiţia să îndrăznească a se gândi la abuzurile Ceauşeştilor, mai ales că finalul acestuia e destul de transparent. Un cititor care însă doreşte să rămână în sfera esteticului poate vedea în măreţul munte pe omul de geniu, considerat de cei din jur un „om de prisos", vieţuind în altă lume:

„Soare cald şi vânt de primăvară,
Numai sus pe culme e zăpadă,
Ne gândim la ea cu nostalgie,
Dar cine mai urcă muntele să o vadă?

Stâncile lucesc în zarea albastră,
În faţa lor toate lucrurile par mărunte,
Cum o fi oare să ai sentimentul muntelui
Atunci când eşti munte?

Munţii nu ştiu nimic despre măreţia lor,
Numele lor e luat ades în răspăr,
Unii oameni au înnebunit şi cred că sunt munţi,
Dar cine poate să le spună acest cumplit adevăr?"
(*Sentimentul muntelui*)

Muntele e, în afara determinării geografice şi istorice concrete, „cazną, blestem şi puniţie, dovadă a neputinţei şi violenţei, a cuceririi transcendenţei"[27], susţine Marian Popa, care mai crede şi că „omului privat de altitudinea montană îi rămân orizontalul lui *tabula rasa,* demolările concrete şi de noime- în ultimă instanţă moartea contextului"[28]:"strada e dărâmată, oamenii par la fel/ Întreg oraşul pare la pământ".

„A urca muntele iar şi iar, sisific, e un mod de a redobândi speranţele care vin şi se duc conştiincios, cu fiecare anotimp"[29]. N. Manolescu constată- aşa cum şi alţii au făcut-o- apropierea poeziei protestatare a Ilenei Mălăncioiu de „socialele bacoviene, întoarse însă de la presimţirea unui viitor mai bun (clişeul socialiştilor români de la 1900) la parodia speranţei"[30]. Poemul pe care îl vom reproduce mai jos susţine afirmaţiile celor doi cronicari citaţi:

„A venit primăvara, speranţele din iarnă s-au dus,
Acum se duc speranţele de primăvară,
Dar o să fie bine la toamnă,
Dar o să fie bine la sfârşit.

[27] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine (26 aprilie 1964- 22 decembrie 1989)*, vol II, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001, p. 476.
[28] Ibidem.
[29] Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 225.
[30] N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Piteşti, Editura Paralele 45, 2008 , p.1067.

Dar o să fie bine după aceea,
Când nu vom mai şti nimic,
Dacă nu vom mai şti nimic,
Dar cine ştie.

Oricum o să fie bine,
Vine o vreme când totul e bine,
Dar eu mă încăpăţânez să cred
Că încă nu e vremea.

A venit primăvara, speranţele din iarnă s-au dus,
Acum se duc speranţele de primăvară,
Am plecat la munte să mai uit o vreme
Şi-am început din nou să urc muntele."
(*Cântec de primăvară*)

Muntele este înlocuit undeva cu „munţii", „obosiţii/ ca nişte bieţi oameni în schimbul de noapte" şi „copleşiţi/ de tot ce se abate peste ei". Realismul se asociază simbolismului, căci munţii sunt „dimprejur", de pe valea Prahovei, iar necazurile lor sunt aidoma cu ale oamenilor a căror linişte este „sfâşiată" de „prea multe marfare" care trec zilnic, aducătore de „zgomot" şi de „spaimă". „Dar tocmai prin această umanizare se ajunge la resemnificare"[31], consideră Daniel Cristea-Enache. „Muntele, munţii nu mai constituie un reper vertical-ascensional. Ci unul, mai complex şi mai expansiv poetic, de aderenţă la o lume românească tot mai ameninţată de cel ce vorbeşte, în lozinci, în numele ei"[32], mai spune criticul.

„Într-o topografie simbolică tradiţională- e de părere Ion Pop- *muntele* rămâne semnul ascensiunii uraniene, al contingenţei cu absolutul, obiect al nostalgiei şi fascinaţiei unor «zăpezi» eterne, cu «cerul senin îmbietor»- în opoziţie cu lumea de jos, a convenţiei conformiste, unde «Totul a fost dinainte vândut/ totul e bine, totul s-a aranjat» şi «Cu paharul care trebuia să fie băut/ Se spală pe mâini dregătorul Pillat»[33]. Considerând muntele un „spaţiu al posibilei regenerări", dar şi „unul al «cumplitului mister» consumând fiinţa, iniţiind-o, dar prin «pieire» în tainele ultime, transfigurând-o prin suferinţă şi moarte, «spre a da înzecită roadă»"[34], criticul amintit mai sus ajunge până la urmă la concluzia că muntele simbolizează, în fond, „forţa şi demnitatea conştiinţei morale"[35]. Muntele poate fi urcat şi de „o pisică", dar el se poate afla şi „în creierul" poetei, de unde este scos „piatră cu piatră", însă el rămâne „şi mai de nepătruns".

BIBLIOGRAFIE

Mălăncioiu, Ileana, *Crimă şi moralitate. Eseuri şi publicistică*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Iaşi, Editura POLIROM, 2006.

Mălăncioiu, Ileana, *Cronica melancoliei*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1998.

Mălăncioiu, Ileana, *Exerciţii de supravieţuire*, Iaşi, Editura POLIROM, 2010.

[31] Mihail Daniel Cristea-Enache, op. cit., p. 98.
[32] Ibidem.
[33] Ion Pop, op. cit., p.133.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem, p.134.

Mălăncioiu, Ileana, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Bucureşti, Editura POLIROM, 2003.

X X X, *Mălăncioiu Ileana- De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015.

Academia Română, *Dicţionarul General la Literaturii Române*, *LitereleL-O*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 288-291.

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Braşov, Editura AULA, 2005.

Cristea-Enache, Mihail Daniel, *Generaţia '60: Discursul artistic şi discursul critic. Neomodernismul*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013.

Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987.

Grigurcu, Gheorghe, *Poeţi români de azi*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia*, Braşov, Editura AULA, 2001.

Negoiţescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Ediţie îngrijită de Dan Damaschin, Cluj, Editura Dacia, 1994.

Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Bucureşti, Editura Cartea Românească,1985.

Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Cluj, Editura Dacia, 1997.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001.

Popescu, Adrian, „O Antigonă contemporană", *Steaua*, nr.11-12, 1987, p. 37.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, *vol. III. 1944-1984*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. III, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984.

Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană, I,- Promoţia '70*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

LITERATURE AND ALCHEMY

Sebesi-Suto Ștefan Mihai
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Considered one of the forgotten sciences, alchemy still intrigue the human mind. Transposed into literature, the concept relevates the symbolic texture of a literary work, prose or poetry, which demands to be revealed and understood. As a consequence, with every word we read and discover throughout the text, the bond between alchemy and literature becomes more and more evident.

Keywords: Alchemy, Magnum Opus, Literature, Poetry

Nu de puține ori literatura română a dovedit o incredibilă deschidere spre interpretare a operelor literare, relevând acea forță vitală a cuvântului care are puterea de a spune mai mult decât se dorește a fi spus. Aparent irealizabilă, legătura dintre simbolistica alchimică și literatura română devine din ce în ce mai vizibilă pe măsură ce înaintăm spre străfundurile textului. Fie că e vorba de un poezie sau proză, rețeaua e admirabilă. În mod uimitor, literatura română a devenit canalul de încredințare unei memorii colective a tezaurului ezoteric, garanție suficientă că această zestre „nu va dispărea, ci va rămâne ca un fel de mărturie a trecutului, pentru acei care, în alte timpuri, vor fi capabili să o înțeleagă."[1]

Fără a ne situa în cunoștință de cauză, o istorie nespusă a luat naștere devenindu-i involuntar martori, o istorie a cuvântului, dar care cere, în același timp, a fi descoperită și tălmăcită. Opera are așadar puterea de a ne situa față în față cu o istorie sacră tot astfel cum Creanga de Aur devine călăuză pe drumul „deșteptării" (în limbaj inițiatic deșteptarea condiționează eliberarea de sub jugul profanului). În fața noastră textul moare, se sacrifică, condiționând totodată re-învierea. O re-înviere, o destăinuire, o desfătare a sensului, bineînțeles. Cu Creanga de Aur în mână înaintăm spre revitalizarea cuvântului tot astfel cum fata împăratului Roș îl readuce la viață pe Harap-Alb, iar „Făt-Frumos își ascunde părul de aur și se acoperă cu haine mizere, anume prețioasa materie care are aspectul cel mai fără valoare, aurul filozofal în negrul saturnian."[2] În consecință, ceea ce se definește a fi *opera la negru,* presupune în momentul mutării accentului înspre domeniul literar depășirea granițelor structurale și de formă a textului, căutarea în subsidar, proces ce în psihanaliză, la fel ca în alchimie, reprezintă acel *regressum în utero*, proiectare în originar. Vom fi interesați de revelarea a ceea ce există mai sacru în text, rețeaua simbolică a țesăturii operei. Cea de-a doua etapă a procesului, *opera la alb,* presupune tocmai eliberarea de orice corupție a universului textual laolaltă cu punerea în lumină a transmutației pe care o suferă materia primă, cuvântul, urmată de o re-ordonare a intențiilor semantice și interpretarea lor. În esență, cele trei etape însumează atributele unui pol în jurul căruia gravitează întreg corpusul simbolic preluat din domeniul alchimic: căutarea *pietrei filozofale, Athanorul* alchimic, *separatio alchimicae, tetrasomia* sau teoria celor patru

[1] René Guénon, *Symboles fundamentaux de la Science Sacrée,* Gallimard, Paris, 1961, pp. 50-51.
[2] Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană,* Editura Rosmarin, București, 1996, p. 86.

elemente, simbolistica cifrei 3, *arta balanțelor* sau lupta celor două naturi, cromatica alchimică (roșu, verde, alb, galben, negru), *schematismul*, realizarea *Micilor* și *Marilor Mistere* ș.a.m.d.

Cine nu a auzit de Harap-Alb sau vreun Făt-Frumos, împărați și fete de împărați, zmei, zgripțuroaice sau alte câte și mai câte întruchipări? La o primă lectură ochiul cititorului rămâne distras însă de farmecul lumii proiectate, iar de cele mai multe ori valoarea artistică se pierde. Reproducem spre exemplificare un scurt pasaj poetic: „La început în întunericul învăluit în întuneric, în Haosul/ de neștiut, Totul era ascuns. Tunete și fulgere îl brăzdau și Cuvântul rătăcea singur./ Întunericul și nefericitul înveleau apele și suflul deasupra/ nu avea liniște. Și duhul s-a învârtit în sine și lumina/ s-a revărsat ca vinul pe dealuri, când viile sunt strivite de tălpile fecioarelor."[3] Privindu-l în ansamblul său prin prisma raționalității, fragmentul poetic se creionează a fi un veritabil pasaj genezic, însă odată înlăturate granițele formale asistăm la o adevărată manifestare a forțelor, „*arta balanțelor*"[4] în limbaj alchimic, întunericul originar din care se va naște lumina primordială. Ceea ce atrage atenția asupra acestui pasaj e abundența simbolică. Haosul e atotcuprinzător, obscurul e prezent rezultând ascunderea intenționalității procesului față de privirea profană, cadru propice transmutațiilor. *Tetrasomia* sau teoria alchimică a celor patru elemente devine, de asemenea, vizibilă prin învăluirea *apelor* în întunericul nemărginit, revărsarea luminii (echivalent al *focului*) peste dealuri (analoage *pământului*) în timp ce pe deasupra suflul (reprezentantul absolut al *aerului*) nu avea liniște. Pe lângă prezența celor patru elemente, întunericul învăluit în întuneric ne determină să nu excludem posibilitatea existenței *Athanorului* (cuptorului) alchimic în interiorul căruia „elementele se înfoiesc ca într-o clocitoare prielnică, prosperă până la maximum de distinctivitate"[5] cu scopul ca esența fiecăruia să interfereze până în punctul în care se va produce conjuncția, iar *Magnum Opus* să apară, aici sub forma Cuvântului sau a duhului. Se spune că pentru a înțelege alchimia trebuie să posezi capacitatea de a te angrena unui joc ermetic al limbii, criptat, iar Liviu Georgesc face acest lucru cu mare precizie și claritate. Deși marea majoritatea poemelor sale gravitează în jurul aceluiași univers puternic desacralizat, visceral și cosmetizat cu imagini funebre, mesajul, esența textelor poetice tinde spre transcendență. *Stirb und werde*, ar spune Goethe, *mori și devino*, la fel cum strugurele moare sub tălpile fecioarelor pentru a se preface în vin, devenind substanță dătătoare de viață revărsată pe-ntreg cuprinsul dealurilor. Metafora luminii revărsată asupra necuprinsului ascuns, așezată ingenios de către poet în analogie cu răspândirea vinului pe dealuri, amintește de un episod din mitologia egipteană când Osiris, soarele nocturn, este ucis, iar bucățile trupului său sunt aruncate în Nil care o dată pe an, de ziua sa, se transforma în vin. Zeul revine însă la viață datorită efectului licorii în timp ce Isis coase părțile separate (excelentă similitudine cu moartea simbolică a lui Harap-Alb când fata de împărat „îl înconjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apă moartă, să stea sângele și să se prindă pielea, apoi îl stropește cu apă vie, și atunci Harap-Alb îndată învie"). Rezultată din comuniunea luminii și a întunericului, desăvârșirea Marii Opere nu mai depinde nici de timp, nici de spațiu, însuflețind tot ce este împrejuru-i: „Pământul a trezit iarba din pântecele lui și a suflat pe cer/ pomii care au rodit sămânță și păsări, iar în mări s-a zvârcolit/ suflare de viață. Din inima vidului căldura și-a dezvelit/ puterea, târâtoarele și mișcătoarele au cutremurat țărâna/ și animalele au înverzit

[3] Liviu Georgescu, *El*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2010, p. 8.
[4] Diana Fernando, *Alchimia – Ilustrată de la A la Z,* Editura Aldo Press, București 1999.
[5] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur,* Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 380.

pădurea cu umbletul lor/ și când păsările au cântat s-a văzut că sunetele erau ca ouăle/ în care atlazurile nunteau – *FACEREA.*"[6]

„René Guénon ia în considerare posibilitatea ca un om să fie ales de o organizație inițiatică, datorită talentului său literar, pentru a expune anumite mituri inițiatice; și aceasta fără să fie necesar ca să-și dea exact seama de semnificația reală a operei sale."[7] Vasile Lovinescu este unul dintre puținii filosofi care au remarcat existența unei intruziuni a științelor ezoterice în ancadramentul literar, inclusiv al alchimiei prin intermediul miturilor universale, studiile sale fiind definitorii în acest sens. Ca discipol al cercetătorului francez, Vasile Lovinescu preia ideea menționată anterior, determinându-l să studieze în profunzime operele lui Creangă, în special basmele, ca sursă de înmagazinare a bagajului alchimic derivat din cel mitologic de care a fost interesat în primul rând. Prin intermediul miturilor, au supraviețuit multe dintre aceste simboluri care ne interesează. Însăși definirea mitului pe care o oferă filosoful român denotă procesualitatea alchimică de obținere a Marii Opere: „mitul nu este invenție, nici convenție omenească. El coboară de sus în jos pe verticală, fulgurat de un prototip uranic, fixându-se în virtutea legii de analogie inversă în entități fabuloase sau reale, afine cu principiile pe care le reprezintă prin continuitate existențială în lumea devenirii, constituind între ele un sistem de corelații, repetând inepuizabil o secvență de gesturi divine răscumpărătoare."[8] Există așadar o legătură specială între mit și alchimie întrucât „atunci când ajungi în străfundul lucrurilor, constați că ceea ce s-a conservat sub o formă mai mult sau mai puțin învăluită, e o sumă considerabilă de date de ordine ezoterică, adică tot ce poate fi mai puțin popular prin esență."[9]

Simbolul, în obscuritatea sa, nu ascunde, ci dezvăluie realizarea *Micilor* și *Marilor Mistere*. Deși vizibil în ochiul cititorului, dar ascuns rațiunii fără a-l privi dincolo de materia brută care-l formează, simbolul instituie o funcție vitală, potențarea semantică în dublă direcție: sciziunea față de sensul literal și transmutația spre instituirea unui nou regim comprehensiv. Folosindu-ne de terminologia ezoterică simbolul se apropie de ceea ce în alchimie poartă numele de *Solve et coagula* ca principiu de bază al hermetismului. „Hermetismul nu este cunoașterea metafizică al cărei obiect este totdeauna unitatea, în mod definitoriu, e o știință a dualității."[10] Se poate intui dubla acțiune instituită de *solve et coagula*, „un schimb de calități și de atribute, o negociere (...) în felul acesta, plusul și minusul, pozitivul și negativul s.a.m.d își împrumută atributele, care, îmbinate, dau perfecțiunea, desemnată simbolic prin nenumărate nume: materia primă, aurul filozofal, Mercurul înțelepților etc. Prin știința lui Hermes (trimitere la zeul sapiențial Hermes Trismegistus considerat în Evul Mediu părintele alchimiei) se poate „rectifica", „tămădui" universul mare și universul mic. Se produce în acest mod o *restitutio in integro*, o restaurare a macrocosmosului și a microcosmosului în starea lor primordială."[11]

E și cazul celui mai cunoscut basm aparținând lui Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*. Privit în ansamblul său structural, formal, spațial și temporal, basmul lui Creangă denotă un univers primordial, desacralizat învăluit în haos: „Și apoi, pe vremile acelea, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de astăzi. Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămânea până la moarte." Forțelor titanice care au profanat sacralitatea spațiului și timpului primordial inevitabil li se va

[6] Liviu Georgescu, *op. cit.*, p. 8.
[7] Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană,* Editura Rosmarin, București, 1996, p. 71.
[8] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur,* ed. cit., p. 6.
[9] *Ibidem*, p. 12.
[10] Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialîc,* Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 32.
[11] *Ibidem.*

opune un agent coagulant care în povestea humulesteanului devine fiul de crai. El aduce prin virtuțile dobândite forța vie care însuflețește și restabilește ordinea cosmică. El este totodată reprezentarea șarpelui *Uroboros* care-și mușcă propria coadă, semn al continuității ciclice tradiționale, întrucât pentru a cuceri stările superioare ale firii, a cerurilor luminoase și a înălțimilor, este necesară o coborâre în infern. Decăderea și regresul urmate de înălțare și iluminare nu au cum să producă un produs finit pentru eternitate, ci mai degrabă surprind înlănțuirea unui ciclu care odată încheiat predispune începutul altuia. Revenind la principiul dualității, moștenitorul Cetății Soarelui, mezinul craiului, își dezvăluie identitatea odată cu coborârea în fântână, corespunzătoare în plan simbolic cu prima moarte care are rolul de a-l transfigura în cel ce se va lepăda de toate limitările individuale. Numele primit de la Spân schematizează întreaga devenire ulterioară a neofitului în noul Împărat Verde, „una din denumirile Regelui Lumii în tradiția românească."[12] Cum Harap-Alb poartă în sine caracterul dualității, androginul, este singurul îndreptățit să aducă o finalitate ciclului, așezând întreaga lume sub incidența regimului solar, restabilind totodată unitatea în procesul manifestării universale. Iată ce spune Vasile Lovinescu: „Formula *solve* și *coagula* e privită ca fiind tot secretul lui *Magnum Opus*, în măsura în care acesta reproduce procesul manifestării universale, cu aceste două faze inverse."[13] Dobândind întregul set de calități, atribute și virtuți (să nu uităm influența exercitată de Sfânta Duminică asupra lui asemeni unui maestru spiritual), crăișorul devine alchimistul care prin propria sa devenire va revela în același timp desăvârșirea *Marii Opere*, având un efect universal: „Lumea de pe lume s-a strâns de privea, *Soarele* și *luna* din cer le râdea. Ș-apoi fost-au poftiți la nuntă: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor și Crăiasa zânelor, minunea minunilor din ostrovul florilor! Și mai fost-au poftiți încă: crai, crăiese și-mpărați, oameni în seamă băgați, ș-un păcat de povestar, fără bani în buzunar. Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea! Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă."

BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Creangă, Ion, *Povestea lui Harap-Alb*, Editura Agora, București, 2012.
2. Georgescu, Liviu, *El*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. Guénon, René, *Symboles fundamentaux de la Science Sacrée,* Gallimard, Paris, 1961.
2. Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialîc,* Editura Cartea Românească, București, 1981.
3. Lovinescu,Vasile, *Creangă şi Creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
4. Lovinescu, Vasile, *Dacia hiperboreană,* Editura Rosmarin, București, 1996.

[12] Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană,* ed. cit., p. 94.
[13] Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialîc,* ed. cit., p. 32.

FEMALE LITERATURE IN LINGUA MADRE DUEMILASEI

Ana Maria Pătrașcu (Tomaziu-Pătrașcu)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The volume Lingua Madre duemilasei is a collection of stories, published with the first edition of the contest "Lingua Madre". The volume is the result of an initiatiative which aiming at two main goals: on the one hand, to bring to the fore the generations of migrant women who write, manifesting a close relationship between thought and language, and, on the other hand, to communicate to the others the realities in the countries those women come from. The volume includes stories narrated by Morrocan, Senegalese, Vietnamese, Indian, Romanian, Argentinian and Italian women who participated on the above mentioned contest. Some of them represent real life stories, and others, true documentaries of very faraway journeys. It is the outcome of a synthesis between two worlds: the world of the country of origin and the world of the host country. The language used in writing is Italian, according to the residence country where the contest has been held. In the present volume, there are four texts written by Romanian authors: Ana Alexandra Onea, Oggi ho deciso di scrivere, Alina Popa, Ciò che è rimasto di quei giorni felici, Rita Takàcs, Identità, and Valentina Călugăreanu–Tihenchi, Dal diario di Elena.

Keywords: female literature of migration, Romanian writing, ethnicity, plurality, intercultural projects

I sentimenti attraversano le frontiere senza passaporto, siano essi buoni o cattivi.[1] (Rita Takacs, *Identità*)

Volumul *Lingua Madre duemilasei* este o culegere de povestiri, apărută în prima ediţie a concursului „Lingua Madre". Acest volum este rezultatul unei iniţiative care a urmărit două scopuri principale: pe de o parte, să aducă în prim-plan generaţiile de femei imigrate care scriu, manifestând un raport strâns între gând şi limbaj, iar pe de altă parte, să comunice altora realităţi din ţările din care provin aceste femei.

Se qualcuno vuole capire qual è l'Italia 2010, con quali persone si trova a convivere, quali cambiamenti ha apportato l'immigrazione, ha due modi: l'osservazione diretta e l'ascolto delle persone che incontra o la lettura di libri. L'una insieme all'altra gli offre le migliori opportunità di capire a fondo. Questo è un libro che può aiutare a conoscere le persone che incontra nella sua giornata e quelle che sfiora senza poter comunicare. Sono tutte voci femminili, racconti scritti da donne immigrate o da italiane che guardano attente alla migrazione. Non si tratta di testi tutti dello stesso livello, ce ne sono alcuni di valore letterario

[1] Sentimentele traversează frontierele fără paşaport, fie bune, fie rele (traducerea noastră).

altri no, ma tutti costruiscono un quadro complessivo utile per vivere l'Italia attuale (e le prossime italie).[2]

Volumul cuprinde poveşti narate de femei marocane, senegaleze, vietnameze, indiene, române, argentiniene şi italience care au participat la concursul „Lingua Madre". Unele reprezintă poveşti de viaţă, iar altele, adevărate reportaje ale unor călătorii de departe. Concursul „Lingua Madre" este rezultatul unei sinteze dintre două lumi: lumea ţării de origine şi lumea ţării gazdă, fiind o coeziune culturală şi relaţională care funcţionează ca un tot cultural. Daniela Finocchi o citează pe ministrul Cécile Kyenge[3], care afirmă că:

Le differenze, la nostra identità multipla, il mescolarsi con altre culture non devono farci paura ma arricchirci. Ognuno di noi (anche la sottoscritta) vive al suo interno un incontro e uno scontro di culture e solo parlando e confrontandosi, avendo l'opportunità, lo spazio di vivere tutto questo si arriva a trovare un equilibrio, che consente di parlare senza urlare e di trasmettere il nostro messaggio.[4]

Limba folosită este italiana, conform ţării de rezidenţă în care s-a realizat concursul.

În acest volum există patru texte scrise de autoare de naţionalitate română: Ana Alexandra Onea, *Oggi ho deciso di scrivere*, Alina Popa, *Ciò che è rimasto di quei giorni felici*, Rita Takàcs, *Identità*, şi Valentina Călugăreanu – Tihenchi, *Dal diario di Elena*.

Nefiind posibil ca textele să fie scrise în limba maternă (arabă, vietnameză, bengaleză, română), s-a apelat la ajutorul unor coautoare, de naţionalitate italiană, care s-au ocupat de forma corectă a textului. După cum afirmă autoarea prefeţei acestui prim volum, Ferdinanda Vigliani, acest mod de a scrie „asistat" nu alterează cu nimic identitatea textului. Părerea noastră în legătură cu „puritatea textului" pune sub semnul întrebării ceea ce înseamnă identitate absolută. O demonstrează chiar anumite fragmente ale unor povestiri, care trădează cu uşurinţă intervenţia altcuiva (a coautorului italian), care preface textul. Aceste părţi „alipite" întregului transformă discursul original într-unul artificial şi impersonal. Iată cum se termină povestirea autoarei Francisca Abregù Lopez, originară din Peru:

Devo confessare che questa esperienza mi aiutò molto a capire i miei rapporti familiari – con la mia famiglia acquisita e con la mia famiglia di origine - , mi insegnò a capire certe dinamiche sociali – antropologiche delle società che ci ospita, mi diede una chiave di lettura

[2] Maria Rosa Mura, „Literatura dell'immigrazione in Italia – Lingua madre Duemiladodici. Racconti di donne straniere in Italia", *Il gioco degli specchi. Migranti – Cultura – Società*, Periodico on–line, *Nr. 1, 2014.* <*http://www.ilgiocodeglispecchi.org/libri/scheda/lingua-madre-duemiladieci-racconti-di-donne-straniere-italia*>:
„Dacă cineva ar vrea să înţeleagă care este Italia anului 2010, cu ce persoane ar trebui să trăiască, ce schimbări a adus imigraţia, are două căi: observarea directă a persoanelor pe care le întâlneşte ori lectura cărţilor. Şi una, şi cealaltă îi va oferi cele mai bune posibilităţi pentru a înţelege totul. Aceasta este o carte care îl poate ajuta să cunoască persoanele pe care le întâlneşte într-o bună zi sau cele pe care le atinge fără a putea comunica. Sunt toate voci feminine, povestiri scrise de imigrante sau de femei de naţionalitate italiană, care privesc cu atenţie migraţia. Nu este vorba doar de texte de acelaşi nivel: sunt unele care au o valoare literară, iar altele, nu, însă toate construiesc un tablou complex, util pentru a putea trăi într-o Italie actuală (sau în următoarele Italii)." (traducerea noastră)

[3] Kashetu Kyenge (numită şi Cécile), de origine congoleză, este un personaj politic italian. A fost ministru al integrării pe perioada Guvernului Letta.

[4] *Idem,* „Diferenţele, identitatea noastră multiplă, amestecul cu alte culturi nu trebuie să ne producă teamă, ci să ne îmbogăţească. Fiecare dintre noi (chiar şi subsemnata) trăieşte, în interiorul său, o întâlnire şi o confruntare de culturi şi doar vorbind şi confruntându-ne, avem posibilitatea, spaţiul de a trăi toate acestea şi de a ne găsi echilibrul, care consimte să vorbească fără a urla şi să ne transmită mesajul." (traducerea noastră).

sulla mia immigrazione e il perché delle mie scelte. Soprattutto mi aiutò tantissimo a vivere con consapevolezza e serenità il mio essere una «straniera extracomunitaria».[5]

La fel se termină, de exemplu, şi textul scris de românca Agnes Alexandra Onea, Oggi *ho deciso di scrivere:* „L'Italia non mi delude più! Ho trovato me stessa e la vita qui. Mi sento fortunata ad aver accettato la richiesta dei dottori di non lasciare mai questo Paese e soprattutto sono fortunata di portare dentro di me il fegato di qualcuno che una volta era italiano[6]".

Un alt obiectiv al concursului îl constituie autoarele de naţionalitate italiană care au intrat în contact cu imigrante provenind din diferite ţări şi care au simţit nevoia de a povesti această experienţă, evidenţiind elemente referitoare la diferenţa/asemănarea dintre culturi: „Differenze e differenze. L'uso del singolare guarda alla differenza sessuale, fondamento della libertà e dell'orgoglio di essere donna, posti a paradigma di tutte le altre differenze, declinate nella loro pluralità, riconosciute, rispettate e considerate preziosa risorsa"[7].

Din acest punct de vedere, noi credem că textele scrise de autoare italience demonstrează mai multă naturaleţe şi originalitate, poate şi pentru că, scriind despre alţii, au reuşit să se detaşeze de faptele prezentate, firul povestirii derulându-se mai uşor decât în cazul povestirilor la persoana întâi. (Annamaria Acquistapace, *Una foto a colori*, Novita Amadei, *Vera*, Anna Maria Bracale Ceruţi, *Kalpanà Desai,* etc.).

Ceea ce uneşte aceste povestiri este acelaşi element legat de raportul dintre identitate şi alteritate, lupta femeilor de a se repoziţiona pe o anumită scară socială, de a munci şi de a supravieţui noului context, fiind solidare unele cu altele. Am putea vorbi despre o temă a solidarităţii între femei care parcurge toate aceste volume, indiferent de provenienţa autoarelor sau de conţinutul scrierilor. Atunci când „due donne si incontrano, ciò che appare in quel primo impatto è la comune appartenenza allo stesso sesso, prima della nazionalità, della lingua o del ceto sociale".[8]

Povestirea autoarei Agnes Alexandra Onea priveşte un episod din propria copilărie, care coincide cu venirea în Italia pentru a-şi regăsi părinţii. În text apar secvenţe de violenţă domestică la care asistă copiii din România. Bărbaţii întruchipează personaje brutale, care beau până la epuizare, pentru ca apoi să-şi bată nevasta sub ochii propriilor odrasle. Întreaga familie emigrează în Italia, dar fetiţa este, în continuare, martora unor repetate scevenţe de violenţă conjugală. Italia, cea pe care şi-o imaginase înainte de plecare, îi o realitate care o înspăimântă şi o dezamăgeşte în egală măsură. Nevoia urgentă de o operaţie cu transplant de ficat o determină să creadă că s-a născut a doua oară, de data aceasta descoperind o altă Italie, despre care se vorbea în România, o ţară a posibilităţilor, a realizării tuturor speranţelor. Rămâne totuşi

[5] Francisca Abregù Lòpez, *Hai scoperto chi sei?,* Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 15; „Trebuie să mărturisesc că această experienţă m-a ajutat mult să înţeleg raporturile mele familiale – cu familia mea dobândită şi cu familia mea de origine - m-a învăţat să înţeleg anumite dinamici social–antropologice ale societăţii care ne găzduieşte, mi-a dat o cheie de lectură asupra imigraţiei mele şi asupra alegerilor mele. Înainte de toate, însă, m-a ajutat foarte mult să trăiesc cu conştiinţa şi seninătatea de a fi o «străină extracomunitară».'' (traducerea noastră).

[6] Agnes Alexandra Onea, *Oggi ho deciso di scrivere,* Daniela Finocchi, *op. cit.* p. 140; „Italia nu mă mai dezamăgeşte ~~deloc~~! M-am regăsit aici. Mă simt norocoasă că am acceptat cererea doctorilor de a nu părăsi niciodată această ţară şi, mai ales, mă simt norocoasă pentru că port în mine ficatul unuia care, odată, era italian.''(traducerea noastră).

[7] Daniela Finocchi, *op. cit*., Introducere. „Diferenţe şi diferenţe. Folosirea singularului în ceea ce priveşte diferenţa sexuală, fundamentul libertăţii şi orgoliului de a fi femeie, o paradigmă a tuturor altor diferenţe, declinate în pluralitatea lor, recunoscute, respectate şi considerate o resursă preţioasă.'' (traducerea noastră).

[8] *Ibidem*. "când se întâlnesc două femei, primul impact este constituit de apartenenţa la acelaşi sex, înainte de naţionalitate, de limbă sau categorie socială" (traducerea noastră).

nostalgia pentru locurile din ţara de origine, aşa cum rămân treze în memorie amintirile despre biscuiţii daţi de bunica şi pe care îi împărţea, fericită, cu vărul său.

Începutul povestirii reprezintă o justificare a textului, motivul pentru care l-a scris: „Questa è l'unica cosa che mi toglie dal mondo reale. Scrivere è il mio miglior amico, un amico vero perché i segreti li sa mantenere. Scrivere è la sola cosa che faccio quando sono giù di morale. E nell'ultimo periodo mi sono resa conto di esserlo troppo spesso."[9]

Textul Alinei Popa, în schimb, este o întoarcere într-un trecut idealizat al copilariei şi care ia forma nostalgiei. Este povestirea unei persoane aflată între două lumi, o luptă pentru recâştigarea primei identităţi, aşa cum ea însăşi o mărturiseşte. Orice deplasare fizică sau mentală implică o serie de componente ale migraţiei, iar trauma deplasării nu are doar consecinţe negative, dacă este rafinată în sens artistic şi cathartic. Deplasarea dintr-un spaţiu într-un altul, necunoscut, poate fi sursa unor tensiuni emoţionale pe care imaginarul le prelucrează.

Quando ho deciso di venire in Italia sapevo che tutto questo sarebbe rimasto là, sarebbe rimasto in mondo dell'infanzia, in un mondo che sparisce sempre, e che non avrei più avuto quella felicità. Qunado sono arrivata qui mi sono trovata davanti a un mondo che non aveva niente di uguale all'altro. Sono passata dalla piena felicità a un mondo cui non voglio dare un nome. [...] Voglio dimostrare a me stessa che posso essere uguale a quella che ha lasciato in passato un mondo pieno di felicità. E so che posso, perche ho la volontà di arrivare fino in fondo… con tutti i sogni dell'infanzia.[10]

În opinia noastră, aceste două povestiri nu oferă semnele unor scrieri literare de valoare, însă sunt încercări de exprimare a propriilor emoţii legate de experienţa imigraţiei. Ele corespund literaturii de migraţie din prima fază, aceea a confesiunii, care aparţine totuşi categoriei de scrieri literare pe tema migraţiei, aşa cum a definit-o Armando Gnisci. Povestirea Ritei Takacs, *Identità,* este, însă, plină de semnificaţii. Scrisă la persoana întâi, de altfel ca şi celelalte două, constituie confesiunea unei persoane aflate în suferinţa provocată de contradicţia asupra identităţii, aşa cum o dovedeşte chiar titlul. Această suferinţă este datorată imaginii pe care o au italienii despre România şi despre oamenii ei şi cu care ea se identifică. De aceea, îşi va îndrepta toată energia de care este capabilă spre a modifica această optică. Tonul cu care este scris textul este reflexiv, punctând asupra antitezei dintre „aici şi acolo", „acum şi atunci". Nostalgia readuce în prim-plan amintiri din perioada de dinainte de comunism, menite să descrie o realitate fericită în comparaţie cu prezentul ancorat într-o realitate necunoscută. O notă acuzatoare este adusă perioadei de după căderea comunismului, care a destabilizat întreaga societate românească, cuprinsă de dorinţa de a aduna capital, părăsind astfel graniţele ţării:

Anche nei tempi della dittatura comunista eravamo felici. Perché nessuno aveva più del vicino e tutti erano solidali con tutti.(…) Non avevamo la Coca-Cola, certo, ma ne avevamo

[9] Agnes Alexandra Onea, *Oggi ho deciso di scrivere*, Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 135: „Acesta este unicul lucru care mă sustrage din lumea reală. Scrisul este unicul şi cel mai bun prieten, un prieten adevărat, pentru că ştie să păstreze secretele. Scrisul este singurul lucru pe care îl fac atunci când am moralul cazut. Şi în ultima perioadă, îmi dau seama că îl am prea des." (traducerea noastră).

[10] Alina Popa, *Ciò che è rimasto di quei giorni felici*, Daniela Finocchi, *op. cit.*, pp. 157-158: „Când am decis să vin în Italia, ştiam că totul ar fi rămas acolo, ar fi rămas în lumea copilariei, într-o lume care dispare mereu, şi că nu aş mai fi avut niciodată aceeaşi fericire. Când am ajuns aici, m-am trezit în faţa unei lumi care nu avea nimic în comun cu cealaltă. Am trecut de la fericirea deplină la o lume pe care nu vreau s-o numesc. [...] Vreau să-mi demonstrez că pot să fiu la fel cu cea care a lăsat în trecut o lume plină de fericire. Şi ştiu că pot, pentru că am voinţa de a ajunge până la capăt… cu toate visele copilăriei." (traducerea noastră).

bisogno? Dopo la Rivoluzione del 1998 però tutto è cambiato. La liberalizzazione! Il desiderio di arricchirsi si è diffuso rapidamente come un virus e ha mutato geneticamente gli animi, i pensieri.[11]

Aşa cum am afirmat, de altfel, ceea ce leagă aceste povestiri, scrise de femei străine, de naţionalitate diferită, este reflecţia asupra identităţii şi suferinţa legată de alteritatea acesteia:

Quando penso a me, penso a due persone che lottano minuto per minuto, ora per ora, dì per dì, settimana per settimana, mese per mese, anno per anno per essere una sola persona, ma una sola persona che non vuole lasciare una per l'altra, una persona che vorrebbe convivere con entrambi sostanzialmente, perchè non potrebbe fare a meno di nessuna delle due…"[12]

Visul Occidentului este, de cele mai multe ori, asemănat zborului unei păsări care nu este conştientă de ceea ce o aşteaptă la aterizare: „D'altronde gli uccelli sanno iniziare il volo, ma non sanno mai cosa li aspetta finchè non atterrano.[13]

Unii văd problema identităţii sub aspectul unei infinite metamorfoze, într-o continuă stare de mimetism, un joc al măştilor care (re)vine interpretat în fiecare zi, doar pentru a nu părea diferit de ceilalţi, în mijlocul cărora te afli, aceasta devenind o tehnică comună pentru a supravieţui într-o ţară străină. Seamănă cu o „lecţie de supravieţuire", după cum o recomandă chiar titlul: „Prima di tutto, ovviamente, bisogna muoversi come un italiano. Dopodichè bisogna continuare a muoversi come italiani. Anche quando non interessa nessuno. Anche quando si vive nell'ombra e senza ombra, accumulando tecniche di trevestimento, pur continuando a provarne di nuove".[14]

Titlul povestirii, cât şi textul în sine, ne trimit cu gândul la romanul lui Piero Colaprico[15], *Manuale di sopravvivenza per immigrati clandestini,* apărut la Milano, în anul 2007, având că protagonist un fost poliţist român, emigrat în Italia. Joan Lovinescu este un fost poliţist, suspendat din funcţie în urma unor greşeli comise în timpul serviciului. El emigrează în Italia, unde începe o viaţă de clandestin, undeva la periferia oraşului Milano, locul în care îşi împarte existenţa între mersul cu metroul în centru, pentru a cerşi în faţa unei biserici, şi adăpostul său într-o baracă înainte de lăsarea întunericului. Statutul de clandestin îi atrage numeroase necazuri, inclusiv atenţia unui alt fost poliţist, italian, Aurelio Panebianco, rămas şi el fără loc de muncă şi „certat cu legea". El va avea rolul de a-l urmări pe Lovinescu, însă începe să se confunde atât de mult cu acesta, încât îşi concepe rapoartele pentru şeful său, începând fraza cu „Mi chiamo Joan Lovinescu e…"

[11] Rita Takacs, *Identià,* Daniela Finocchi, *op. cit.*, p.188; „Chiar şi în timpul dictaturii comuniste eram fericiţi. Pentru că niciunul nu avea mai mult decât vecinul şi toţi erau solidari cu toţi. [...] Nu aveam Coca-Cola, bineînţeles, dar cine avea nevoie? După Revoluţia din 1989, însă, totul s-a schimbat. Liberalizarea! Dorinţa de îmbogăţire s-a răspândit repede ca un virus şi a schimbat genetic sufletele, gândurile." (traducerea noastră).

[12] Francisca Abregù Lopez, *Hai scoperto chi sei?,* Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 15; „Când mă gândesc la mine, mă gândesc la două persoane care luptă minut după minut, oră după oră, zi după zi, săptămână după săptămână, lună după lună, an după an pentru a fi o singură persoană, însă o persoană care nu vrea să o lase pe una pentru cealaltă, o persoană care ar vrea să convieţuiască substanţial cu amândouă, pentru că nu ar putea renunţa la niciuna dintre cele două…" (traducerea noastră).

[13] Sonia Aimiuwu, *Lettera dall'Italia,* Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 26: „Pe de altă parte, păsările ştiu cum să-şi înceapă zborul, dar nu ştiu ce le aşteaptă până nu aterizează." (traducerea noastră).

[14] Clementina Sandra Ammendola, Come si diventa italiano?, Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 39. „Înainte de toate, evident, trebuie să te mişti ca un italian. După aceea trebuie să continui să te mişti ca italienii. Chiar şi când nu interesează pe nimeni. Chiar şi când se trăieşte în umbră şi fără umbră, acumulând tehnici de travestire, chiar în timp ce încerci altele noi." (traducerea noastră).

[15] Piero Colaprico, născut la Putignano, în anul 1957, este un jurnalist şi scriitor italian.

Questi resoconti prendono la forma di un diario-manuale, strutturato in lezioni, per sopravvivere a Milano quando si e clandestini: dove trovare un pasto gratuito, dove lavarsi, come trovare un lavoro. Attraverso questo rapporto cosi strano, che si concretizza nel momento in cui pedinatore e pedinato si conoscono personalmente, Aurelio scopre l'umanita dell'Altro, e si accorge che i migranti e i clandestini sono uomini e donne, persone, prima di qualsiasi altra descrizione.[16]

Emigrarea se transformă într-un eveniment traumatic care afectează substanţial spiritul. Pentru a putea supravieţui, individul se împarte în două: trup şi spirit; primul este cel care călătoreşte în spaţiu, al doilea este cel care călătoreşte în timp, fiind cel mai fragil, aşa cum o demonstrează textul autoarei de origine braziliană, Rosana Crispim Da Costa în *Giorno ideale*: „Guardavo la fotografia della mia famiglia, del mio cane, della povera casa dove ero nata. Quanti ricordi ed emozioni passati lì. Gli affetti si portano dietro e non smariscono. Sono fonte vitale. Il corpo resiste alla distanza, lo spirito, no." [17]

Autoarea Hana Demoz trăieşte, prin emigrare, sentimentul dezrădăcinării şi al înstrăinării, al împărţirii propriei existenţe în secvenţe de viaţă, pe care protagonista textului încearcă, din răsputeri, să le întregească. Identitatea apare sub forma metaforei copacului, foarte des întâlnită la scriitorii migranţi. Această metaforă este foarte sugestivă, reprezentând esenţa a ceea ce înseamnă dezrădăcinarea, ruperea unităţii dintre corp şi suflet, care poate fi tradusă prin moartea spiritului şi poate chiar a aceleia biologice:

Se potessi dare un'immagine di me stessa, mi verrebbe in mente una radice piantata in un posto lontano. Essa rappresenta l'origine di tutto, è una radice piccola e innocente, ancora nascosta sotto terra in attesa della sua crescità. Lontano invece io vedo un tronco, anch'esso piccolo e in cerca di sviluppo. Ha voglia di crescere e creare dei frutti, ma gli mancano le radici. Lo stesso tronco si chiede confuso cosa ne sarà di lui…[18]

În textul relatat de o autoare de naţionalitate italiană, apare ideea potrivit căreia imigrantele, dincolo de rolurile pe care le îndeplinesc în societatea italiană, sunt toate aceleaşi fiinţe umane care au alte roluri în familia din care provin: „…io capivo che dietro alle badanti, alle lavapiatti e alle ragazze sui bordi delle strade, c'erano madri e mogli che in Italia racimolavano soldi per un sogno di casa…"[19] Ideea de solidaritate feminină începe să se definească încetul cu încetul, odată ce femeile reuşesc să se cunoască, descoperindu-şi adevărata natură umană, dar şi forţa, curajul, îndârjirea de a rezista într-o lume puternic masculină.

---

[16] Francesca Paola Liborio, *Khaoula e le pagine migranti*, p.94. „Aceste rapoarte iau forma unui jurnal – manual structurat pe lecţii de supravieţuire la Milano, atunci când eşti clandestin: unde să găseşti o masă gratuită, unde să te speli, cum să găseşti de lucru. Prin intermediul acestui raport atât de neobişnuit, care se concretizează în momentul în care cel care urmăreşte este urmărit, se recunosc la nivel personal; Aurelio descoperă umaninatea Celuilalt şi îşi dă seama că migranţii şi clandestinii sunt bărbaţi şi femei, persoane, înainte de orice descriere." (traducerea noastră).

[17] Rosana Crispim Da Costa, *Giorno ideale,* Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 84; „Mă uitam la fotografia în care erau familia mea, câinele meu, săraca mea casă în care m-am născut. Câte amintiri şi emoţii petrecute aici. Sentimentele le porţi cu tine şi nu dispar. Sunt surse vitale. Corpul rezistă la distanţă, spiritul, nu." (traducerea noastră).

[18] Hana Demoz, *Lingua Madre*, Daniela Finocchi, *op. cit.*, p. 87; „Dacă aş putea să ofer o imagine despre mine, mi-ar veni în minte o rădăcină plantată într-un loc departe. Ea reprezintă originea tuturor, este o rădăcină mică şi inocentă, încă ascunsă sub pământ, în timp ce aşteaptă să crească. Departe, însă, eu văd un trunchi, şi acela mic, încercând să se dezvolte. Vrea să crească şi să facă fructe, dar îi lipsesc rădăcinile. Acelaşi trunchi se întreabă confuz ce o să se întample cu el." (traducerea noastră).

[19] Michela Mannoni, *Quella città*, Daniela Finocchi, *op. cit.*, pp. 113-114, „…eu înţelegeam că în spatele *badante*-lor (îngrijitoarelor), al spălătoarelor de vase şi al fetelor de pe bordura străzilor, erau mame şi soţii care în Italia făceau bani pentru un vis de acasă…" (traducerea noastră).

Bibliografie

Anghel, Remus Gabriel, Horvath, Istvan, *Sociologia Migraţiei. Teorii şi studii de caz româneşti*, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

Astalos, George, *Fie pâinea cât de rea, tot mai bine-i la Paris. Interviuri 1989-1994*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Bachelard, Gaston, *Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării*. Traducere de Irina Mavrodin. În loc de prefaţă *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Bete, Lavinia, *Psihologie politică: individ, lider, mulţime în regimul comunist,* Editura Polirom, Bucureşti, 2001.

Bocşan, Nicolae, Mitu, Sorin, Nicoară, Toader, *Identitate şi alteritate,* Vol. II, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.

Botez, Mihai, *Românii despre ei înşişi: o cercetare de comunismologie prospectivă,* Editura Litera, 1992.

Camilotti, Silvia, *Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo,* Editura Mangrovie, Roma, 2009.

Caria, Gianni, *La badante di Bucarest*, Editura Robin, Roma, 2013.

Castoldi, Luigi, *Il romeno d'Italia*, Editura Gribaudo, Milano 2004.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Codrescu, Andrei, *Dispariţia lui Afară*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

Constantinescu, Silvia, *Exil. Oameni şi idei*, Editura Curierul Românesc, 1995.

Cotesto, Vittorio, *Lo straniero. Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale,* Editura Laterza, Bari, 2002.

----------, Vittorio, *Noi e loro. Immigrazione e nuovi conflitti metropolitani*, Editura

Dazza, Gladys Basagoitia ,*Curve, angolazioni, triangoli. L'Infinito Amore*, tipolitografia C. Castello, 1986

De Albuquerque, Fernanda Farías şi Jannelli, Maurizio *Princessa*, Editura Tropea, Milano,1997.

Deletant, Dennis, *Romania sub regimul comunist*. Traducere de Delia Răzdolescu, f.l., Editura Academia Civică, 2006.

Dumitru, Sandu, *Lumile sociale ale migraţiei româneşti în străinătate*, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

----------,*Locuirea temporară în străinătate. Migraţia economică a românilor: 1990 – 2006*, Editura Universităţii, Bucureşti, 2006.

Cingolani, Pietro, *Romeni d'Italia. Migrazioni, vita quotidiana e legami transnazionali*, Editura Il Mulino, Bologna, 2009.

Karnououh, Claude, *Românii. Tipologie şi mentalităţi*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1994.

Eco, Umberto, *În căutarea limbii perfecte*. Traducere din limba italiană de Dragoş Cojocaru, Iaşi, Editura Polirom, 2002.

Firan, Florea şi Popa, Constantin. M, *Literatura diasporei*. Antologie comentată, Editura Poesis, Craiova, 1996.

Gatti, Fabrizio, Bilal. *Viaggiare, lavorare, morire da clandestini*, Editura Rizzoli, Milano, 2010.

Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei şi a disidenţei*, Editura Libra, Bucureşti, 1999.

Iain Chambers, *Paesaggi migratori. Culture e identità nell'epoca postcoloniale*, Editura Meltemi, Roma, 2003.

Lingua Madre Duemillasei. *Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di Daniela Finocchi, Editura Seb27, Torino, 2006.

Finocchi, Daniela, „Includere, escludere.La voce delle donne", *El-Ghibli*, Anno 10, numero,December,2013,<http://archivio.elghibli.org/index%3Fid=1&issue=10_42&section=6&index_pos=7.html>, accesat 14/08/2015, ora 19,43.

Golfetto, Daniela, „Scrittura migrante, scrittura creativa" în *Lingua Nostra, e Oltre*, Anno 3,Numero3<71,http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26lu glio2010/Gofetto_69_71.pdf> (accesat 14/07/2015, ora 20, 19).

THE PLACE AND ROLE OF STORIES IN THE NUTRITIONAL EDUCATION OF CHILDREN

Maria Dorina Paşca, Assoc. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş and Gabriela Iordăchescu, Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Healthy food represents a "sine qua non" condition in maintaining a body, a soul and mind at excellence parameters from bio-psycho-social view.

In this context, the way of educational approach, starts from the age at which the story represents the world, and the child report itself at it, perceiving it thru the light of his personality.

So, the existence of a place and role of narration in child nutritional education, represents a new way that focus on demeanor – attitude – behavior, starting why not, from the 5 W (when?, where?, how?, how much?, why?), receiving in time a healthy life style and not only that.

Keywords: child, nutrition, education, story, interdisciplinarity

Nevoia de a înţelege raportarea omului la hrană, determină existenţa unui comportament adecvat cât şi a unei atitudini în concordanţă cu modalităţile ce determină dezvoltarea şi evoluţia umană sub acest aspect structural. Astfel, continuând identitaea conceptuală anterioară, din punct de vedere psihologic, impactul unor produse, în cazul nostru a celor vegetale fermentate lactic, asupra stărilor afective a unei persoane, incumbă o anumită atitudine comportamental-umană, determină o reacţie ce paote contura un element de personalitate.

În acest context, trăirile şi sentimentele afective, codificate în cazul noatru, special prin emoţii şi plăceri, determină, dar mai ales produc impactul dorit din partea unor produse ce se constituie ca elemente sine-qua-non necesare hrănirii unei persoane. Mesajul transmis înmagazinează experienţe şi evenimente ale vieţii care decodifică cei 5 W (când? cum? unde? cât? de ce?) prin prisma cauzei (C) şi a efectului (E) atunci când creem sau nu, vulnerabilităţi ale produselor vegetale.

Este momentul în care, impactul are loc asupra secvenţei cognitive a inteligenţei emoţionale umane, prin acceptarea sau neacceptarea, mesajului ce poate schimba atitudinea, sau din contră, să tensioneze şi mai mult un dezechilibru nutriţional/alimentar.

Cu alte cuvinte, **tradiţia** poate juca rolul în a echilibra emoţia şi plăcerea, marcând totodată itemul necesar menţinerii sănătăţii, fapt constatat prin existenţa elementului de educaţie, mergând de multe ori spre autoeducaţie şi auotinstruire.

Să nu ne mirăm că în aceste cazuri, emoţia şi plăcerea în special contruieşte, amplificând dorinţa de a consuma şi de a fi „de facto" pionul principal al schimbării atitudinal-comportamentale faţă de produsele vegetale fermentate lactic, în cazul nostru.

Astfel, în periplul construcţiei afective, **percepţia** sub varii aspecte a produselor, (cereale, fructe şi legume) se poate decodifica însăşi cu decodificarea noastră ca indivizi (vârstă,

sex, ocupaţie, mediu de proveniență, religie, status educaţional) dând certitudine atitudinii faţă de nutrimentul respectiv. Aici, cu siguranţă putem vorbi despre cultura individului asupra **grâului**, cel de la sat (ţară) venerându-l prin sărbătorile legate de geneza pământului ca şi germinare- dând viaţă, primăvara, pe când citadinul are doar informaţia prin care „este o cereală, ingredient la modă, mă ajută să mă menţin în formă", practic, este o obligaţie nutritivă.

Unde este plăcerea? Când apare ea?

Poate atunci când emoţia transmisă prin tradiţie, este percepută ca plăcere. Amintindu-şi consumatorul de zeiţa Ceres şi coşul abundenţei impactul produsului va fi cel scontat, adică mesajul transmis, incumbă deja plăcerea ca factor al menţinerii.

Vom consuma sub acest aspect, mai multe cereale? Categoric da, atunci când le cunoaştem efectul nu numai nutritiv ci şi afectiv asupra minţii şi trupului nostru.

În aceeaşi categorie a produselor vegetale fermentate lactic, se încadrează şi **fructele** şi **legumele** în aşa fel încât chiar şi percepţia lor cromatică, poate declanşa plăcerea.

Percepute estetic, **fructele** transmit o emoţie însoţită de plăcerea de a le savura. În general ele sunt: cărnoase, zemoase, dulci, înmiresmate, viu colorate, fiind chiar senzuale şi afrodiziace astfel încât mesajul lor este unul benefic, pozitiv şi optimist, spunându-ţi şi îndemnându-te parcă să exclami: „Hei! Sunt aici! Mănâncă-mă! Desfă-te cu mine!Crează-ţi plăceri!", noi ca fiinţe neputând a rămâne insensibili şi pasivi.

Dar şi aici, pe lângă tradiţia de a mânca/ consuma fructe şi legume în anumite perioade ale anului (anotimpuri,zile speciale) impactul lor asupra consumatorului poate şi este de cele mai multe ori diferit.

Astfel, cel de la sat (ţară) – va culege fructele din pomii ce-i are în grădină sau livezi şi va şi scoate şi sorta legumele din locurile lor de cultivare, pe când acelaşi citadin le va lua de pe raftul magazinelor, alegându-le poate după: mărime, culoare, formă şi miros, fără a-i satisface plăcerea de a percepe afectiv fructul sau leguma respectivă. Şi poate, devine explicabil atunci gestul orăşeanului consumator care vrea câteodată „să-şi adune singur legumele şi să culeagă fructele dintr-o grădină de la ţară". Ne întoarcem la tradiţie? Cu siguranţă da, atunci când simţim că mărul e doar „perfect roşu" şi mai puţin „biblic" iar ciorchina de strugure cântăreşte poate un kilogram şi doar atât.

În astfel de cazuri, impactul e necesar a fi perceput din perspectiva **educaţiei**, în aşa fel încât menţinerea sănătăţii să devină un atu al evoluţiei umane. Pornind de la cei **mici** care savurează şi mănâncă „**poveşti**" vom începe a le spune, declanşând cogniţia (cunoaşterea) şi atitudinea comportamentală, indiferent de ţara, culoarea şi limba vorbită de aceştia, iar celor **mari**, **adulţilor**, le vom satisface apetitul prin „**cărţile de bucate**" conştientizându-le necesitatea unei vieţi sănătoase prin calitatea sa, făcând din bucătărie, nu numai locul de pregătire a mesei ci şi sanctuarul acestuia fiind totodată şi locul de reunire al familiei căci hrana ca şi servitul mesei sunt necesar a fi momentele de perpetuare a tradiţiei cumulând identităţi evolutive şi valorice recunoscute.

Şi dacă, dezvoltând pe lângă plăcerea de a găti şi mânca sănătos şi pe aceea de a asculta povestea ce-şi aduce personajele din grădina de legume sau din livadă, atunci cu siguranţă indiferent de vârstă, tu consumatorule, vei savura, gurmand fiind un frigider sau o cămară „bine echipată" ce ţi se va pune la dispoziţie. Şi-n acestă călătorie de poveste având alături plăcerea, sănătatea şi curiozitatea consumatorului, totul este posibil.

Şi pentru că toamna adunăm roadele, vom începe cu „O poveste la… borcan" (Paşca M.D. – 1996)

În cămara TOAMNEI e liniște. Borcanele stau rânduite pe rafturi, paturi. Da, ce rafturi! Zici c-ar fi bagaje-n zbor, pentru-n tur cu avion:

Cu manşete etichete
şi
desene cu catrene.

Uite! Aici e lumea **dulceţurilor**. Doamne, ce de borcane! Cu gâturi înalte şi subţiri ca de prinţese ce te privesc de la… celofan în sus. Şi ce la modă sunt fundele lor! Da, ce gust au toate!

- Mi-s **cireaşa** cea amară
- Eu sunt **piersica** cea rară,
- Eu sunt **vişina** cea prinsă

În vecini cu mine, **para**
E colegă toată vara.

Apoi, vine raftul din mijloc. Aha! Aici culoarea e alta. Aşa combinaţie, oho!!!

Gogoşari – pantofari,
Ardei de-i vrei
Castraveţi - isteţi

Pătlăgele cu mărgele,
Vinete, hai du-te cu **ardeiul iute**
Ceapă de apă,
Morcovi, **pătrunjei** mititei şi…

Ce mai! Un **ghiveci** întreg. Stau săracele **legume**, fără nume şi tocate şi tăiate, în cuptor, în pat de dor, şi-apoi iute, sus pe raft, numai bune de mâncat.

Greu e în cămara TOAMNEI! Nici nu pot privi în jos. Stau cu burţile cleiate-n geam:

Castraveţii cei muraţi
Gogoşari felii tăiaţi
şi
Ardei umpluţi cu **varză**
Prinşi în celofan c-o rază.
Ei poftim!

Dorm cu toţii-o IRNĂ- ntreagă. Pline, fine, dolofane şi grăsane, să se vadă. Asta da, zic şi eu… borcaniadă!

Capu-mi este calendar. Ce să-i faci. În lumea bună a borcanelor, spălat să fi şi-s gata şi pe tine, să te pună la păstrat: tuns, frezat şi pieptănat. Dar, alege, unde vrei? La **dulceţuri, gem, zacuscă** sau **murat** într-o poveste prinsă-n zbor pe-o manşetă etichetă, cu desene şi catrene?

O poveste? Ura! O-nchid într-un borcan şi la IARNĂ-o iau cu mine. De! Toată ziu prinde bine. Nu-i aşa?

Apoi,
Îţi zâmbesc şi-ndrăznesc,
Să-ţi spun lună, poftă bună
La povestea din… BORCAN.

Continuând cu… **LIVADA** (Paşca M.D. – 2008).

E toamnă. Soarele îşi face loc cu greu printre braţele **LIVEZII**. Pline de rod şi Doamne, ce mireasmă au degetele toamnei. Pomii stau la sfat de dimineaţă. Care e vestea? Păi, scările, coşurile şi vorbele copiilor le-au auzit aseară. Spuneau doar atât „mâine culegem".

- N-am să las o nucă, să se desprindă din coama mea de crengi şi frunze, făcu războinic, **NUCUL.**

- Mi-e indiferent. Tot gem de prune o să ajung. Acum sau mai trziu mă voi acri ca o … PRUNĂ.

- Ce bucurie pe copii! Le voi spune poveşti cu merele de aur, Albă ca Zăpada şi-apoi, copt, necopt nevoie mare, la cuptor sau în compot. Da, bun, proaspăt şi la iarnă cine-o fi?

MĂRUL- măcar!

- Ce mă fac, începu să plângă para. Toţi vor spune"Pică pară mălăiaţă în gura lui Nătăfleaţă". Eu să trag toate ponoasele pentru toţi, tot eu. Of! of! Of!. Rău e să fii… PARĂ.

Soarele se-ngrozi şi se ascunse repede după un nor. Ce ţi-e şi cu pomii aştia. Vorbesc de parcă ar fi oameni!

- Ia spală-i norule şi potoleşte-i ! mai adăugă soarele privind livada.

Şi ultima ploaie spălă gândurile LIVEZII, umplând coşurile cu picuri de rod bogat.

În continuare rămânem o clipă de poveste în grădina de legume pentru: **Feciorii împăratului** (Paşca M.D.- 1993).

În grădina de legume e linişte. E ora de somn pentru toată lumea. Doar mătuşa **gulie** se uită cu grijă spre florea soarelui. Oare când şi-o fi întors pălăria?

Din stratul vecin auzi şoapte. Cine nu respectă orele somnului de după amiază? Iar MORCOVUL şi PĂTRUNJELUL? Iar cântă şi vorbesc?

Şi mătuşa **gulie** îşi aminti de cele aflate de la bunica ei:

- Cică, un împărat trăia odată într-o împărăţie îndepărtată, mândru de feciorii lui. Nu le pusese nume, căci nu erau alţii mai mândri ca ei, înalţi, frumoşi şi cu pletele lăsate pe umeri. Şi pe zi ce trecea, se făceau tot mai frumoşi, aşa că împăratul, temându-se de sfârşitul vieţii, le spuse:

- Dragii mei, în grădină sunt bine ascune comorile împărăţiei. Ale voastre sunt după moartea mea. Nu le veţi stăpâni şi folosi decât dacă le căutaţi împreună. Dacă nu-mi ascultaţi cuvântul, vă veţi preface în **verdeţuri**, iar comorile vor fi de negăsit. Să le căutaţi cu băgare de seamă.

Dar, neascultătorii împăratului, lacomi cum erau, se şi apucară de lucru, singuri. Şi cu cât săpau mai adânc, comorile erau de negăsit, iar ei, unul se fgăcea tot mai alb şi subţire de mânie, iar celălalt roşu şi îndesat de supărare. De pletele lor ce să mai vorbim- Încetul cu încetul se făceau tot mai verzi şi mai crestate.

Se spune că împăratul dimineaţa negăsindu-şi feciorii, coborî supărat în grădină unde văzu două verdeţuri noi după frunză. Îşi recunoscu **feciorii** şi numai pe dată le dădu nume:

- Celui alb şi slab ca un lujer- **PĂTRUNJEL**- iar celui roşu şi voinic ca un urs- **MORCOV**.

De atunci se tot aude gălăgie după amiază.

Oare le-o fi găsit? Facu mătuşa **gulie** nemaiauzind nimic din partea lor de grădină, sau dorm obosiţi?

Şi pentru Vară- Varză (Paşca M.D.- 2004).

Într-o bună zi în grădina de legume apărură două frunzuliţe verzi late şi lucioase. Cocoţate pe un picior-cotor, adunau toată apa din grădină. Setoase mai erau! Oare ce-or fi mâncat?

Apoi, nu-şi mai terminau frunzele nu ştiu ce de povestit. Despre vreme? Despre flori? Nu ştiu! Doar, că tot timpul stăteau adunate ghem ca pisica la soare. Şi cum creşteau parcă tot mai adunate erau de nici soarele nu le mai vedea bine.

Aşa se făcu că într-o zi apăru ca cea mai mare şi mai grasă dintre toate suratele din **grădină**. Când o văzură gata, gata să plesnească, doar vecina din dreapta, **salata** cea grăbită, îndrăzni s-o întrebe:

- Da, cine eşti surioară? De unde vi că tare sete-ţi este şi tot adunată stai? Nu ţi-ai găsit vorbă cu nimeni.

Clipind des din două frunze, spuse aşa, ca s-o audă întreaga **grădină**:

- Dragă vecină, eu sunt soră bună cu **conopida** şi mătuşă mi-e **gulia**, iar pe tine **salato**, te ştiu ca ruda săracă.

Îmi croiesc din frunze rochii noi şi n-am timp de vorbă. Cine să ţină moda daca nu eu? Beau doar apă şi de-ai şti ce greu găsesc sandale pentru picior-cotor! Numele meu a fost să fie VARĂ, dar o albină i-a zumzăit mamii printre frunze şi mi-a zis… VARZĂ.

Astfel, află toată grădina că VARZA nu-i nici floare şi nici de neam împărătesc, doar soră bună cu conopida şi-o neobosită croitoreasă.

Sub asemenea auspicii, povestea devine un suport educaţional privind actul nutriţional în sine, purtând în timp, un stil de viaţă sănătos, pornind chiar de la, de ce nu, secvenţa interdisciplinarităţii în realizarea optimă şi eficientă a procesului de cunoaştere, determinând o conduită, atitudine si comportament alimentar, bazat pe: înţelegere, acceptare, implicare, determinare şi responsabilitate, toate raportate la copil, el fiind în acest context „personajul principal" al mesajului: „Mens sana in corpore sano."

BIBLIOGRAFIE

1. Iordachescu, G. (2006) – Psihologia alimentatiei, Ed. Academica, Galati
2. Paşca, M.D. (1993) – Alfabetul se învaţă din poveşti, Ed. Tipomur, Tg. Mureş;
3. Paşca, M.D. (2004) – Alfabetul se învaţă din poveşti, ed. aII-a, Ed. Odeon, Bucureşti;
4. Paşca, M.D. (1996) – O poveste la… borcan, Ed. Tipmur, Tg. Mureş;
5. Paşca, M.D. (2008) – Povestea terapeutică, Ed. V& Integral, Bucureşti;
6. Paşca, M.D. (2009) – Elemente de pedagogie nutriţională, Ed. University Press, Tg. Mureş;
7. Paşca, M.D. (2010) – Mâncărurile gătite în povestea şi basmul românesc, Ed. Ardealul, Tg. Mureş.

TEMPORAL PERSPECTIVES IN THE NOVEL *MAESTRUL ŞI MARGARETA* BY MIHAIL BULGAKOV

Andrei Şerban
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The temporal convention used by Mikhail Bulgakov in his novel The Master and Margarita makes the narrator an almighty presence which lives simultaneously in all the times of the narration, using the prolepsis, in order to create a permanent game of anticipation. Textually, in Bulgakov's novel, the prolepsis appears in a special type of discourse linked to a temporal manifestation which creates an interesting configuration of the narrative future.

Keywords: Mikhail Bulgakov, The Master and Margarita, time, narrative discourse, prolepsis

Studiul de față își propune o serie de obiective care vor viza adesea o terminologie aparte în schema de receptare a textului bulgakovian. Astfel, în analiza discursului romanului ***Maestrul şi Margareta*** de Mihail Bulgakov[1], pe care o vom întreprinde în cele ce urmează, apare nevoia imperioasă de a delimita anumite concepte-cheie în jurul cărora se va consolida argumentaţia noastră. După cum vom observa pe parcursul acestei lucrări, timpul narativ al scrierii bulgakoviene angrenează o cunoaştere prestabilită a firului epic; altfel spus, timpul naraţiunii este mereu delimitat de o anticipare precisă a eventimentelor ulterioare, construindu-se pe temeliile unui, să-l numim, *discurs proleptic*.

Critica literară, deopotrivă, conferă acestui termen sensuri similare, raportându-l, în schimb, unei perspective narative inedite. Astfel, G. Genette[2] vede în prolepsă un moment anume în cadrul unui timp narativ în care ordinea cronologică a evenimentelor este perturbată de către narator, ce redă un eveniment viitor celor povestite, mizându-se, astfel, pe un joc al planurilor narative care anticipează o interacţiune a acestora. Tot astfel, Mark Currie, vede în prolepsă o modalitate de a suprapune temporar planurile narative („the kind of fictional flashforward that conjoins a 'present' moment to a future one"[3]), în încercarea de a concretiza o raportare aparte a naratorului la cunoaşterea prestabilită a firului epic.

Abordarea prolepsei ca factor generator al naraţiunii romanului bulgakovian se va dovedi o modalitate eficientă de a sonda procedeele prin care timpul povestirii se concretizează. Astfel, în cadrul acestei lucrări, termenul *prolepsă* va trimite la ideea de anticipare narativă, de prevestire, configurând prezentul narativ, în baza unei cauzalităţi predeterminate. Materializarea prolepsei, privit ca procedeu stilistic, o va consta *discursul proleptic* sau *anticipativ*. Acest tip de discurs, întâlnit în aceeaşi măsură atât la narator, cât şi la personaje, va delimita implicit o serie de mutaţii temporale în jurul cărora prezentul narativ va prinde contur. De altfel, discursul

[1] Pentru citatele din opera lui Mihail Bulgakov, am folosit ediţia *Maestrul şi Margareta*. Traducere de Ion Covaci, Humanitas Fiction, Bucureşti, 2009. Paginile de la care sunt preluate pasajele le vom aminti între paranteze.
[2] vezi G. Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, Editions du Seuil, Paris, 1972. Teoreticianul francez, în paginile aceluiaşi studiu, opune acestei strategii discursive *analepsa* (sau *flashback*-ul, aşa cum e cunoscut acest artificiu narativ sau oratoric în spaţiul literar anglofon), ca reprezentând acel procedeu stilistic prin care, în cadrul şirului narativ, sunt inserate evenimente din trecutul anumitor personaje, în baza unor scopuri diverse vizate de către instanţa povestitoare.
[3] Mark Currie, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, p. 6.

proleptic este cel mai eficient procedeu care ne conferă cerditudinea unei transcendenţe temporale şi spaţiale ale cadrului ficţional. Această trăsătură dominantă a scrierii bulgakoviene, transcendenţa spaţio-.temporală, pendularea între un prezent al naraţiunii şi un prezent al discursului (după cum vom constata în cele ce urmează) devine esenţială în înţelegerea dispunerii epicului romanesc.

Actul literar fundamentat pe interacțiunea cititorului cu un fir epic prestabilit implică, în cadrul procesului de lectură, o interacțiune simultană cu o serie de componente aferente discursului ficțional. Din cadrul acestora, unul dintre cele mai importante îl constituie timpul narativ, privit ca schemă ordonatoare care intermediază evenimentele esențiale în desfășurarea lor. Primordialitatea acestei coordonate se justifică deopotrivă prin iluzia existenței[4] pe care scrierea literară o comportă, ajungându-se, astfel, chiar la o absolutizare a dimensiunii temporale în cadrul spațiului ficțional. Astfel, Mark Currie ajunge să afirme că „it is important to see all novels as novels about time”[5], discutând despre implicațiile de ordin ficțional pe care dispunerea inedită a actelor constitutive firului narativ le implică. De asemenea, Mark Currie tinde să vadă în dimensiunea temporală a discursului literar poate cea mai predispusă spre inovație verigă din actul conceperii universului ficțional, relevându-i capacitatea de a reconfigura permanent noi mijloace de raportare asupra spațiului romanesc: „fictional narrative in the world has altered since the beginning of the twentieth century, and that fiction has been one of the places in which a new experience of time has been rehearsed, developed and expressed”[6]. Timpul devine, astfel, un suport inalienabil pe care se fundamentează narațiunea, fiind o componentă predeterminată a firului epic care organizează desfășurarea evenimentelor în baza unei cunoașteri prestabilite de către autor / narator a evenimentelor ce urmează a fi redate cititorului. Iluzia temporală în cadrul operelor literare descinde din experiențele extraliterare ale cititorului care este pus în situația de a-și reprezenta mental firul epic ca pe o potențială experiență existențială. Timpul devine dovada unui eveniment real sau fictiv, literar sau extraliterar, prin oferirea unui context capabil a fi proiectat într-o viziune proprie, în funcție de capacitățile de abstractizare ale cititorului, alipindu-se adesea, până la confuzie, cu cealaltă dimensiune esențială a universului (non)ficțional – spațiul. În această situație, ne confruntăm cu *cronotopul*, așa cum a fost denumit de M. Bahtin[7], ca trăsătură indispensabilă a universului ficțional, conferind evenimentelor narate posibilitatea de a fi percepute de către cititor, în baza unei analogii predeterminate cu universul extraliterar din care acesta descinde.

Prin urmare, o analiză discursivă a romanului ***Maestrul şi Margareta***, precum şi a implicaţiilor narative pe care aceasta le angrenează presupune un demers ce vizează, în primul rând, dispunerea coordonatelor spaţio-temporale. Fără să se dezmintă de marele crez al romanului modern, Mihail Bulgakov este în *căutarea* unei forme inedite de expresie, determinând o înlănţuire temporală aparte în cadrul scrierilor majore ale secolului al XX-lea. Romanul scriitorului rus este un spaţiu al conotaţiilor, în care hazardul nu îşi are locul; înlănţuirea cauzală a evenimentelor se petrece în urma unei formule prestabilite, generând în final noi semnificaţii. În cele ce urmează, vom aborda o serie de trăsături definitorii ale discursului romanesc, în încercarea de a propune o nouă modalitate de a aborda procedeele de expresie narativă pe care scrierea bulgakoviană le implică.

[4] De aici, și argumentul conform căruia romanul și, totodată, timpul romanului redau iluzia vieții, în sensul de construire logico-temporală a demersului existențial, în baza unei conștientizări predeterminate a firului narativ pe care o posedă instanța povestitoare.
[5] Mark Currie, *op. cit.*, p. 4.
[6] *Ibidem*, p. 6.
[7] vezi M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.

Prezentul ulterior

Timpul naraţiunii romanului ***Maestrul şi Margareta*** este unul subsumat retrospectivei. Acest fapt nu înseamnă însă că evenimentele relatate se succed într-o manieră lacunară, specifice unui discurs care să penduleze superficial pe marginile unui fir epic deja cunoscut. Din contră, conştientizarea acestui mecanism temporal este un privilegiu acordat doar naratorului şi suitei diavoleşti. Trimiterea la anumite episoade epice ulterioare, pe care aceste instanţe ficţionale le realizează, ne certifică astfel cunoaşterea predeterminată a cauzalităţii ce guvernează firul narativ. Bineînţeles, acest lucru nu periclitează desfăşurarea conflictului romanesc, întrucât retrospectiva nu ne va fi relevată decât în final. Problema care se pune în ceea ce privește *veridicitatea* prezentului narativ în romanul bulgakovian se pune în termenii următori: prezentul este o certitudine a retrospectivei sau o iluzie a unor evenimente care nu s-au materializat încă? Astfel spus, cititorul conștientizează importanța evenimentelor narate la timpul prezent, pentru că urmează să i se confirme prin suita de întâmplări prevestite, care se și vor adeveri în scurt timp, sau această permanentă raportare la viitor, prin intermediul discursului proleptic, perimează consistența prezentului, privit ca timp narativ derizoriu? Cititorul romanului bulgakovian se va lovi, astfel, mereu de problema identificării în spațiul ficțional a unui timp narativ adecvat pentru înțelegerea ordinii cronologice prestabilite de către narator. Ba mai mult decât atât, când vine vorba despre identificarea logică a suitei evenimentelor, ne confruntăm cu o dedublare a prezentului: pe de o parte, avem prezentul narativ al moscoviților, al societății staliniste de secol al XX-lea, pe de altă parte, prezentul narativ al metaromanului[8] despre Pontius Pilat. Suntem, astfel, părtași la o neconcordață între cauzalitatea care guvernează romanul Maestrului și cauzalitatea specifică romanului bulgakovian, întrucât nu putem determina cu precizie înlănțuirea cronologică a fiecăruia. În plus, „the relationship between presence and existence is logically circular”[9], ceea ce pune, iarăși în discuție veridicitatea prezentului dedublat în cadrul narațiunii în narațiune[10]. Totuși, în cadrul acestei lucrări, vom încerca să abordăm strategia narativă prin intermediul căreia naratorul realizează o proiecție a evenimentelor ulterioare. Aşa cum am amintit, inserturile narative care trădează o anticipare precisă a evenimentelor se realizează prin intermediul discursului proleptic. Să oferim câteva exemple de astfel de inserturi anticipative, aşa cum ne sunt relevate în textul lui Mihail Bulgakov!

Încă de la începutul romanului, când cititorului îi este prezentat cuplul de literaţi Mihail Alexandrovici Berlioz – Ivan Bezdomnîi, naratorul îşi trădează omniscienţa prin amintirea unui aspect care, vrând să clarifice motivul discuţiei pe care cei doi parteneri o poartă, face trimitere la un detaliu relevat într-un viitor recent (caracterele îngroșate sunt semne care ne aparțin):

---

[8] Despre importanța metaromanului (privit aici cu sensul de *roman în roman* sau *roman despre roman*) ne vorbește și Monica Spiridon care suprapune, în cadrul scrierii *Maestrul și Margareta*, două planuri narative adiacente care, astfel, corespund a două istorii adiacente: o *istorie reală* (specifică moscoviților, narațiunii propriu-zise despre Maestru și despre Margareta) și o *istorie arhetipală* (atribuită evenimentelor narate în cadrul romanului scris de Maestru, avându-i ca protagoniști pe Yeshua Ha-Nozri și Pontius Pilat), amintind că „romanul [despre Pontius Pilat – s.n.] este dominat, cum se știe, de un personaj arhetipal, un «mit cultural» (e vorba de Isus) a cărui «realitate» - de dincolo de adevăr sau de fals – Woland o pune, perfid, în discuție” (Monica Spiridon, *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 183).

[9] Mark Currie, *op. cit.*, p. 8.

[10] Despre condiția narațiunii, ca reprezentând un soi de actualizare în plan literar a unei arhive *evenimențiale* însușite de către narator / povestitor, ne vorbește tot Mark Currie care vede în acest mod de manifestare a epicului, în cadrul universului ficțional, o predeterminare temporală în cadrul istoriei ce urmează a fi prezentate: „Narrative is the ancient, as well as the contemporary, version of this consciousness, which lives its experience as if it were recorded in the preterite tense, and conceives of its future actions as things that will make good stories, and good memories.” (*ibidem*, p. 12). Narațiunea conferă, astfel, certitudinea unei cunoașteri anterioare de către narator a evenimentelor care sunt pe punctul de a fi povestite.

- *Ptiu, drace! exclamă redactorul* [Mihail Berlioz – s.n.]. *Ştii, Ivane, adineauri mai să dau ortul popii de insolaţie, băiatule! Am avut chiar un fel de halucinaţie... Dădu să pufnească în râs, dar ăn ochii lui mai dansau sclipiri de spaimă şi mâinile îi tremurau. Încetul cu încetul se calmă însă, îşi făcu vânt cu batista şi, rostind destul de vioi un „Şi cum îţi spuneam...", îşi reluă firul discursului întrerupt de siropul de caise.*

*Subiectul acestui discurs era, **după cum avea să se afle mai târziu**, Isus Christos. Pe scurt, redactorul-şef îi comandase poetului* [lui Ivan Bezdomnîi – s.n.]*, pentru proximul număr al revistei, un amplu poem antireligios.* (p. 11)

Pasaje de acest gen („după cum avea să se afle mai târziu") întâlnim adesea pe parcursul naraţiunii propriu-zise, venind, cel mai adesea, din partea instanţei povestitoare. Interesant este că aceste structuri nu reprezintă, la propriu, o punere în temă a unor detalii majore, ele nefăcând altceva decât să anunţe manifestarea respectivelor momente decisive într-un timp ulterior şi, totuşi, apropiat de timpul relatării. Mai precis, aceste specificaţii de nuanţă, care vin să fundamenteze o cauzalitate la nivelul atitudinii personajelor, *preconizează* potenţialitatea unor gesturi sau atitudini care vor avea un rol marcant de-a lungul firului epic. Ceea ce ne interesează pe noi în special, în cadrul acestor pasaje, este modul în care naratorul (sau personajul, după caz) manipulează desfăşurarea logică a cronologiei inerente spaţiului ficţional, prin redarea instantanee a unor episoade încadrate într-un timp care urmează să se petreacă. Aşadar, transcenderea spaţio-temporală în cadrul universului ficţional este specifică naratorului bulgakovian (dar şi lui Woland, cel puţin în momentele în care îşi ia în serios rolul de narator[11]), iar astfel de inserturi nu numai că denotă perspectiva atotcuprinzătoare a instanţei narative, ci şi concretizează o realitate recentă a evenimentelor romaneşti. Devoalarea temporară a episoadelor ulterioare propulsează cititorul într-un joc narativ care ancorează modelarea permanentă a orizontului său de aşteptare. Printr-o astfel de strategie discursivă, cititorul ştie ce se va petrece în cadrul firului epic nu pentru că are la bază o cunoaştere prestabilită, ci pentru că, punându-şi toată încrederea în perspectiva naratorului, se lasă purtat în periplul temporal iniţiat de acesta. De altfel, această modalitate iniţiată de către povestitorul romanului ***Maestrul şi Margareta*** nu face altceva decât să consolideze încrederea cititorului care, *sedus* de acest joc temporal, va aborda mereu perspectiva instanţei narative, însuşindu-şi modul său de a intercepta şi de a interpreta evenimentele ulterioare. Autorul Mihail Bulgakov *antrenează*, în acest sens, un cititor care trebuie să se lase *condus de mână* şi care trebuie să fie convins să urmeze necondiţionat şi supus îndemnurile naratorului, nicidecum un cititor sceptic şi mefient care să pună la îndoială credibilitatea celui care povesteşte. Astfel, indiciile de acest gen, care vizează o panoramare temporară şi temporală a evenimentelor ulterioare, sporesc legământul bazat pe loialitate între narator şi cititor, cu scopul de a insolita discursul romanesc, dar şi cu scopul de a bulversa aşteptările acestuia din urmă şi cauzalitatea evenimenţială pe care cititorul şi-o construieşte în prealabil.

Acelaşi artificiu narativ, al oferirii unui indiciu care să certifice realizarea unui eveniment viitor, nu întârzie să apară nici în pagina următoare. În momentul în care misteriosul profesor de magie neagră îşi face apariţia pe scenă, naratorul nu ezită să amendeze viitoarele

[11] Ne referim aici la episoadele esenţiale din cadrul romanului bulgakovian în care Woland, luând locul naratorului principal, redă episoadele biblice care amintesc despre judecata lui Iisus Hristos, preluate (aşa cum cititorul urmează să-şi dea ulterior seama) chiar din scrierea Maestrului despre Pontius Pilat.

neînţelegeri cu privire la fizionomia personajului diavolesc, încă dinainte de a-i realiza o descriere amănunţită şi cât se poate de... obiectivă:

Tocmai când Mihail Aleksandrovici îi povestea poetului cum modelau aztecii din aluat figurine ale lui Vizlipuzli, pe alee se ivi, în sfârşit, cineva.

***Ulterior, când la drept vorbind, era prea târziu**, felurite instituţii au dat publicităţii buletine schiţând, după ştiinţă şi putinţă, portretul acestui individ. Lectura lor comparativă stârneşte stupoarea. Bunăoară, într-unul se spune că era mic de stat, avea dinţi de aur şi şchiopăta de piciorul drept. În altul – că era deşirat, avea coroane de platină şi şchiopăta de piciorul stâng. În fine, un al treilea consemna expeditiv că individul n-avea niciun fel de semne particulare.*

De prisos să spunem că niciuna dintre aceste descrieri nu e câtuşi de puţin relevantă.

În primul rând, omul nu şchiopăta defel (...) (p. 12-13)

Anticiparea evenimentelor viitoare nu se petrece la pură întâmplare; de fapt, regia iniţiată de narator este calculată, încă de la început, cu grijă. Printre alte aspecte pe care le-am dezbătut mai sus, aceste procedee vin să completeze imaginea paradoxală a profesorului de magie neagră, mizând pe un joc temporal de care personajele nu sunt conştiente. Acest joc temporal, la rândul său, este un privilegiu doar al naratorului şi al cititorului, deopotrivă. Totuşi, transgresarea temporală iniţiată în asemenea situaţii este un efect sau, mai degrabă, dovada concretizării epice a evenimentelor romaneşti aduse în discuţie. Altfel spus, povestea *s-a petrecut* deja, înainte chiar de a fi *povestită*. Iar cititorul este părtaş la o suită de evenimente care par să se petreacă simultan, nicidecum într-o înlănţuire temporală predeterminată. Acest soi de *prezent permanent* este, de fapt, timpul din care descinde naratorul însuşi. Prin urmare, desfăşurarea evenimentelor, despre care naratorul are cunoştinţă, a fost deja stabilită, dar ne este prezentată într-o realitate ulterioară, urmând deci să se releve treptat atât personajelor, cât şi cititorului. Cu alte cuvinte, naratorul trăieşte simultan în toate timpurile naraţiunii, ştiind ce se va întâmpla, nu dintr-o pură intuiţie, ci pentru că el deja a luat parte la aceste evenimente (trecute sau viitoare), pe care le retrăieşte, narându-le. Viitorul, în această situaţie, ni se prezintă ca o iluzie temporală, ca un *timp-fantomă* care nu posedă nicio concreteţe evenimenţială, întrucât totul deja s-a petrecut, şi de care naratorul se foloseşte, doar pentru a defini o structură temporală accesibilă şi reprezentabilă la nivel mental, bazată pe experienţa extraliterară a cititorului. Captiv în contextul spaţio-temporal al realităţii extraliterare, cititorul tinde să-şi reprezinte evenimentele în baza tripartiţiei trecut-prezent-viitor. Aici intervine, însă, insolitul naraţiunii bulgakoviene, tocmai prin desfiinţarea viitorului ca timp concret (deoarece nu mai presupune un hazard, totul fiind deja înfăptuit), ci prin prelungirea prezentului pe toată axa temporală.

Ajungem, astfel, la delimitarea unui nou concept-cheie de care ne vom folosi în analiza naraţiunii romanului ***Maestrul şi Margareta***, şi anume *prezentul ulterior*. Această dimensiune temporală capătă un loc aparte în stabilirea unui lanţ evenimenţial concret, întrucât ancorează în structura sa o predeterminare cauzală. Naratorul, în momentul în care povesteşte episoadele demersului epic, se plasează într-un astfel de prezent care, mizând pe o anticipare a evenimentelor ulterioare, defineşte o raportare inedită asupra dispunerii temporale după care se ghidează romanul. Prezentul ulterior se diferenţiază de prezentul simplu prin faptul că are la bază o cunoaştere predeterminată a naraţiunii (care, la rândul său, este denunţată de însuşi narator), cunoaştere care generează, de fapt, structura prezentului narativ. Cu alte cuvinte,

prezentul ulterior prinde concreteţe prin intermediul scenariilor epice care se vor petrece, redându-le ca actuale. Iluzia temporală ne face însă să credem că evenimentele ne sunt povestite pe loc, iar că noi, cititorii, luăm parte la desfăşurarea (momentană / actuală a) acestora. De fapt, personajele bulgakoviene se vor delimita în două categorii, în funcţie de dimensiunea temporală în care se plasează: pe de o parte, naratorul şi suita diavolească, care, conştienţi de desfăşurarea evenimentelor, se plasează într-un prezent ulterior, tocmai pentru a face trecerea după bunul plac între evenimentele prezente şi cele care urmează să se întâmple în cel mai scurt timp, pe de altă parte, personajele moscovite, plasate într-un prezent simplu, fără să fie conştienţi de cealaltă extensie temporală. Cititorul, la rândul său, este plasat în prezentul simplu al personajelor moscovite, iar singurele evadări din cadrul acestei dimensiuni temporale se realizează prin intermediul previziunilor plasate în discursul naratorului sau al diavolilor, adică prin intermediul discursului proleptic. Aşadar, discursul proleptic este o trăsătură specifică personajelor care descind din prezentul ulterior, marcând distanţa temporală între cele două forme ale prezentului.

Înlănţuirea temporală concretizată la nivelul naraţiunii poate fi redată astfel:

trecut ---------- prezent 1 ---------- prezent 2 (ulterior) ---------- (viitor)
(moscoviţii, cititorul) (naratorul, suita diavolească)
(discursul proleptic)

Totuşi, timpul naraţiunii este prezentul 1 (simplu, cum am amintit anterior), adică prezentul moscoviţilor. Dimensiunile prezentului ulterior sunt relevate, în primul rând, cititorului, prin inserturile proleptice ale naratorului, şi abia în al doilea rând personajelor, prin conotaţiile discursului diavolesc. În cadrul textului bulgakovian, exemplele abundă când vine vorba despre replicile lui Woland. Bunăoară, după ce intră în discuţie cu cei doi literaţi şi după ce are grijă să-l asigure pe Berlioz că nu va mai participa la şedinţa Massolit, pe care urma să o prezideze chiar în acea seară, profesorul de magie neagră aminteşte şi motivul pentru care întâlnirea prevăzută de redactorul-şef nu va mai avea loc:

- *(...) Vei muri altfel.*
- *Ştii, fără îndoială, şi cum anume? (...)*
- *Cu dragă inimă, se învoi necunoscutul. (...)* ***o să ţi se taie capul****!*
- *Şi de ce, mă rog?*
- *Pentru că, (...) Annuşka a şi cumpărat untdelemnul, şi nu numai că l-a cumpărat, dar l-a şi vărsat. Aşa că* ***şedinţa nu se va ţine.***

La aceste cuvinte, din motive lesne de înţeles, sub tei se aşternu liniştea. (p. 19-20)

Bineînţeles, conotaţiile discursului lui Woland, fiind plasate în prezentul ulterior, îşi vor găsi logica abia în momentul concretizării evenimentelor denunţate. Nu întâmplător, pe moment, cei doi parteneri de discuţie nu îi dau atenţie personajului misterios, considerându-l chiar nebun. Dar, revelaţia nu întârzie să apară, iar Berlioz conştientizează veridicitatea vorbelor lui Woland chiar în secunda dinaintea tăierii propriului cap, pe şinele de tramvai. Ivan Bezdomnîi, la rândul său, martorul ocular, începe marea urmărire a profesorului abia în momentul în care discursul lui Woland materializează o realitate perceptibilă. Tot astfel, în

cadrul aceleiaşi discuţii, nici poetul nu scapă previziunilor profesorului, care anticipează *sejurul* pe care Bezdomnîi îl va face la spitalul de boli mintale:

- Cer scuze, spuse după o pauză Berlioz, săgetându-l cu privirea pe străinul ce bătea câmpii, dar ce are a face aici untdelemnul, şi apoi... care Annuşka?

- Îţi spun eu ce are a face, sări băţos Bezdomnîi, (...) nu ţi s-a ivit nicicând, cetăţene, ocazia să faci un sejur la vreun spital de zărghiţi? (...)

- Am făcut, am făcut, şi nu o dată! (...) Păcat, însă, că nu m-am învrednicit să-l întreb pe profesor cu ce se mănâncă, de fapt, schizofrenia. Aşa că ***vei afla singur****, de la sursă, Ivan Nikolaevici.* (p. 20-21)

Tot prin astfel de jocuri conotative, Woland îi va da de înţeles lui Berlioz că, abia sosit în Moscova şi neavând un acoperiş deasupra capului, îi va ocupa apartamentul şi că îi va telegrafia unchiului său de la Kiev despre tragicul eveniment care urmează să se petreacă.

Același mod de reprezentare a scenariilor care se vor adeveri apar și mai târziu, în cadrul romanului, cum ar fi finalul relatării de către narator a momentului în care președintele Nikanor Ivanovici este prins cu valută în apartament, fără ca bărbatul să aibă habar de șiretlicurile lui Woland care îi dăruise acei bani în schimbul unui favor:

Cinci minute mai târziu, locatarii aflați în curte văzură cum președintele, însoțit de două persoane, se îndrepta spre poarta principală. ***Mai târziu, vor povesti că Nikanor Ivanovici era complet schimbat la față****, se clătina în mers ca beat și bodogănea necontenit ceva.*

Iar peste încă un ceas, tocmai când Timofei Kondratievici le povestea vecinilor, înecându-se de plăcere, cum fusese „umflat" președintele, un necunoscut se prezentă la apartamentul 11, îi făcu semn lui Timofei Kondratievici să iasă din bucătărie în antreu, îi spuse ceva și dispăru fără urmă împreună cu el. (p. 125)

Un pasaj asemănător întâlnim și în episodul în care Woland împreună cu suita sa diavolească ajung pe scena Teatrului de Varietăți, unde mai întâi își exercită abilitățile de măscărici și de vrăjitori, pentru ca mai apoi să facă, tot sub aparența unui joc nevinovat, dezvăluiri mondene neplăcute, ba chiar incendiare despre intimitatea unora dintre cei mai importanți moscoviți, anticipându-se harababura soldată cu arestări, precum și interogatoriul aferent:

Arkadi Apollonovici se instalase în lojă în compania a două doamne: una în vârstă, îmbrăcată scump şi la modă, şi o alta, tinerică şi foarte drăguţă, în ţinută mai modestă. Cea dintâi, ***după cum avea să se constate curând, la întocmirea procesului-verbal****, era consoarta lui Arkadi Apollonovici, iar cea de-a doua – o rudă îndepărtată de-a lui, actriţă debutantă, dar promiţătoare, venită din Saratov şi găzduită în apartamentul lui Arkadi Apollonovici.* (p. 159)

Nici când vine vorba despre planul secund al narațiunii, și anume despre metatextul romanului redactat de Maestru, despre Yeshua Ha-Nozri și Pontius Pilat, lucrurile nu diferă cu mult. Astfel, în timpul visului lui Ivan Bezdomnîi avut în clinica doctorului Stravinski, despre încercările lui Levi de a scurta suferințele lui Yeshua agonizând pe cruce, ne confruntăm cu un joc al anticipării, în momentul în care acesta, după ce planifică să-și ucidă învățătorul, își propune să-i fure, în cele din urmă, trupul:

O ploaie în rafale se dezlănțui fără veste, prinzând centuriile la jumătatea coborâșului de pe colină. Potopul era atât de cumplit, încât soldații ce continuau să alerge la vale fură într-o clipă ajunși din urmă de torente furioase. Alunecau necontenit și cădeau pe argila mocirloasă, grăbindu-se să ajungă la drumul neted pe care – abia vizibilă prin vălul de apă – cobora spre Yerushalaym cavaleria, udă până la piele. Câteva minute mai târziu, în clocotul lugubru al furtunii, în vâltoarea de apă și foc de pe colină, rămăsese un singur om. ***Agitând în văzduh cuțitul furat, ce avea să-și dezvăluie curând utilitatea****, căzând de pe colțurile lunecoase ale stâncilor, agățându-se de ce se nimerea, silit uneori să se târască în genunchi, omul alerga spre stâlpi, ba înghițit pe de-a-ntregul de bezna lacomă, ba străluminat de trepidațiile fulgurante ale câte unui fulger.* (p. 225-226)

Tot astfel, în plină agitație cauzată ulterior de vizita bufetierului Andrei Fokici în apartamentul lui Berlioz, unde se instalase de curând profesorul de magie neagră și unde i se prezice moartea angajatului la Teatrul de Varietăți, precum și circumstanțele mai neplăcute în care se va petrece, aflăm despre un viitor contact al lui Fokici cu o persoană pe care are să o mai revadă cu altă ocazie, nefiind altul decât Azazello.

Era o clădire cam veche, dar foarte, foarte confortabilă. Prima persoană care îi ieși în întâmpinare – ***bufetierul avea să și-o amintească bine mai târziu*** *– fu o infirmieră bătrână, care nu contenea să molfăie, deși nu avea nimic în gură.* (p. 261)

Sunt momente în care naratorul chiar se detașează, temporar, cu totul de timpul povestirii, plasându-se în acel *astăzi din viitor* (sau, pentru a păstra terminologia impusă de noi, în punctul zero al prezentului ulterior), pentru a confirma veridicitatea urmărilor acestor evenimente spectaculoase petrecute în Moscova. Astfel, în momentul în care Margareta, după ce folosește alifia primită de la Azazello, devine o vrăjitoare, ea pătrunde în apartamentul criticului Latunski, cel care, discreditând romanul Maestrului, îl împinsese pe autorul acestuia în pragul nebuniei, pentru a se răzbuna. Întâlnim aici mărturisirea naratorului, iarăși, dintr-un timp ulterior momentului povestirii, care își propune ca scop adeverirea efectelor acțiunilor întreprinse în trecut de către personaje:

După ce se încredință că nu era nimeni acasă [la Latunski – s.n.], *Margareta deschise ușa de la intrare și verifică tăblița. Era la locul ei; nimerise unde trebuia.*

Da, ***se spune că, până astăzi, criticul Latunski se face alb ca varul când își amintește de această noapte îngrozitoare și tot până astăzi pronunță cu pietate numele lui Berlioz****. Nimeni nu știe cu ce deznodământ sinistru, hidos și – nu este exclus – penal s-ar fi încheiat acea seară, dacă locatarul ar fi fost acasă, căci, în momentul când ieși din bucătărie, Margareta ținea în mână un ciocan greu.* (p. 295)

Concretizarea unei astfel de imagini panoramice asupra demersului firului epic se produce, de cele mai multe ori, în lipsa conștientizării parcursului narativ de către moscoviți. La nivelul personajelor, prezentul ulterior nu reprezintă o realitate potențială decât pentru diavoli, întrucât doar ei descind din ea. Veridicitatea acestui timp își găsește un fundament abia în momentul în care scenariul se materializează chiar sub ochii personajelor moscovite. Prezentul ulterior, privit, deci, ca o realitate potențială, este doar o dimensiune pur temporală, manifestată,

în cadrul narațiunii, prin, așa cum l-am numit la începutul dezbaterii noastre, discursul proleptic. Altfel spus, discursul proleptic este o concretizare pur verbală a evenimentelor care marchează prezentul ulterior, conferind personajelor, care intră în contact cu acesta, posibilitatea unei anticipări. Și totuși, discursul proleptic nu face altceva decât să stârnească, inițial, nedumerirea, întrucât, pentru moscoviți, el nu posedă o concreteţe aplicabilă realităţii obiective prezente, conotaţiile sale configurând o realitate imediată celei trăite. În momentul în care naratorul sau personajele diavoleşti fac *previziuni*, ei realizează o deplasare temporală dinspre prezentul ulterior spre prezentul moscoviţilor, raportându-se la o percepție exterioară asupra evenimentelor care vor defini parcursul firului epic. Woland este, astfel, mereu cu un pas înaintea celorlalte personaje, pe care îi manipulează după bunul plac, anticipându-le fiecare mişcare. De aici, putem deduce că discursul proleptic are o dimensiune bipolară: el se plasează în prezentul simplu, dar are o manifestare pragmatică doar în cadrul prezentului ulterior. Prin urmare, în cadrul romanului ***Maestrul și Margareta***, orice transcendere spaţio-temporală va avea la bază un discurs proleptic.

Discursul proleptic

Prezentul ulterior definește o realitate temporală care nu se poate realiza în cadrul romanului bulgakovian decât prin intermediul discursului proleptic. De fapt, absolutizând această modalitate de redare a cauzalității temporale subsumate retrospectivei, putem chiar afirma că discursul romanului este doar o formă surogat a prezentului ulterior, o concretizare a unei suite de evenimente deja petrecute în proximitatea evenimentelor narate. Discursul proleptic, în schimb, ne amintește mereu de acest pact temporal. Astfel, la nivelul personajelor, discursul diavolilor domină universul ficţional, deoarece el descinde din prezentul ulterior spre prezentul 1. Pentru o mai bună înțelegere a modului în care discursul proleptic se concretizează în romanul lui Mihail Bulgakov, propunem în continuare o serie de extracte pe baza cărora vom încerca să definim importanța și caracterul insolit pe care acest artificiu narativ le manifestă în concretizarea spațiului ficțional.

În momentul în care Woland intră în discuție cu literații moscoviți, el propune, aparent nevinovat, în virtutea unui argument care să înlăture suspiciunea lui Berlioz, respectiv a lui Bezdomnîi cu privire la inexistența lui Dumnezeu, un scenariu al unui destin care abia ulterior își va proba, în cadrul narațiunii, veridicitatea, chiar prin anticiparea morții unui personaj părtaș la această dezbatere:

- *(...) Într-adevăr, – și necunoscutul se întoarse spre Berlioz –, să ne imaginăm că dumneata, bunăoară, te hotărăşti să iei taurul de coarne: cârmuieşti în stânga, îndrumi în dreapta, dispui de tine şi de alţii şi, tocmai când ai prins gustul, afli că te-ai procopsit cu un... chî... chî... tuşi el, cu sarcom la plămâni... (...) Da, un sarcom, repetă el sonora vocabulă, îngustându-şi ochii ca un motan, şi – adio mărire! Nu te mai interesează decât propria soartă. Rudele se întrec minţindu-te, dumneata, mirosind că ceva nu-i în regulă, alergi la cei mai titraţi doctori, apoi la şarlatani, ba, în cele din urmă, şi pe la ghicitoare. Şi unii, şi ceilalţi, şi cealaltă sunt – o ştii bine – curată pierdere de vreme. Deznodământul e tragic: cel ce, cu puţină vreme în urmă, credea că ţine frâiele şi trage sforile, zace ţeapăn într-o raclă de lemn, şi apropiaţii, dându-şi seama cp nu le mai e de niciun folos, îl fac scrum într-un cuptor. Ba se poate şi mai rău: omul tocmai se pregătea s-o tulească la Kislovodsk (...) dar nu apucă să facă nici atâta lucru, pentru că, hodoronc-tronc, alunecă sub roţile unui tramvai! N-o să-mi spuneţi că s-a autoghidat într-acolo. Nu e mai rezonabil să deducem că altcineva, cu totul altcineva a decis unde-l vor duce paşii?* (p. 17-18)

Personajele se arată mereu dezorientate în preajma acestor indicii oferite de către diavol, tocmai pentru că sunt incapabili să transceandă spațiul și timpul ficțional. În absența unei viziuni unitare cu privire la parcursul epic pe care-l posedă narațiunea, astfel de chei de interpretare a traseului pe care actanții urmează să-l parcurgă fiecare în parte sunt trecute repede cu vederea. Pentru personaje, discursul proleptic, fiind nefundamentat pe un argument rațional solid, nu câștigă teren decât în momentul în care acesta chiar concretizează o realitate perceptibilă. Cel mai adesea, scepticismul lor învinge convingerea neîntemeiată din punct de vedere argumentativ al diavolilor, în spusele cărora ei nu conștientizează potențialitatea concretizării unei realități la care vor fi părtași. Îndoiala și raționamentul, specific ateilor, concurează, oricât de aiuristic poate părea pentru moscoviți, chiar cu dovada prezenței fizice a interlocutorului la evenimentele prezise. În încercarea de a-și asuma propria versiune cu privire la destinul pe care-l vor avea, personajele moscovite contracarează printr-o percepție ironică și condescendentă a spuselor lui Woland. Într-un astfel de mod este receptată de către Berlioz și descrierea circumstanțelor în care va muri, punând totul, la un moment dat, chiar sub forma unei glume de prost gust.

- Și cine o să mă decapiteze, mă rog?

- Nu, răspunse necunoscutul, o rusoaică, o comsomolistă.

- Hm... mârâi Berlioz, care nu gustase câtuși de puțin gluma de prost gust a necunoscutului, asta, să avem iertare, e cam neverosimil.

- Și eu îmi cer iertare, spuse necunoscutul, dar asta e. Tocmai voiam să te întreb ce faci diseară, dacă nu e secret?

- Nu e niciun secret. Întâi trec pe acasă, pe Sadovaia, iar apoi, diseară la 10, prezidez o ședință la Massolit.

- Absolut exclus, obiectă răspicat străinul.

- Și de ce, mă rog?

- Pentru că, răspunse străinul, scrutând cu ochii mijiți înaltul cerului, unde, presimțind răcoarea serii, se roteau tăcute niște păsări negre, pentru că Annuşka a și cumpărat untdelemnul, și nu numai că l-a cumpărat, dar l-a și vărsat. Așa că ședința nu se va ține. (p. 20)

Indiciile date personajelor *neinițiate* în tehnica transgresării temporale care se manifestă prin devoalarea întâmplărilor ulterioare oferite de către Woland nu numai că par absurde pentru cei din exterior, întrucât implică o realitate virtuală incompatibilă cu coordonatele actuale de percepție, dar reușește performanța de a deveni un soi de joc de-a șoarecele și pisica nelipsit de o minimă doză de cinism. Profesorul de magie neagră pare un dezaxat mintal atât pentru faptul că aspectul său extravagant sfidează orice convenție socială, ci și pentru că prevestește niște evenimente a căror posibilitate de manifestare sunt extrem de reduse, dacă nu imposibil de conceput prin intermediul rațiunii. Scepticismul moscoviților apare, astfel, în primul rând, ca un mijloc de apărare împotriva unor atacuri din exterior care să știrbească percepția asupra realității inoculată sau predeterminată existenței proprii, dar, nu în ultimul rând, și ca dovada unei totale atrofieri a simțului pentru mistic. Atât timp cât un fenomen nu poate fi explicat rațional, el nu poate fi acceptat ca făcând parte din contextul social aferent. Norma realității se află, deci, în veridicitatea argumentului bazat strict pe rațiune. Și, tot astfel, atât timp cât cauzalitatea care conduce la declanșarea unei crize poate accepta o formulă coerentă și aplicabilă pragmatismului specific pozitivismului logic, acest fenomen poate fi subsumat realității, să o numim, *canonice*.

De altfel, percepția asupra acestui tip de cauzalitate incoerentă care generează înlănțuirea de evenimente declanșate de diavoli poate fi pusă în paralel cu însăși percepția distorsionată asupra temporalității de care chiar și cititorii se lovesc, contemplând din exterior scena unde personajele își fac rolul. Astfel, prezentul ulterior pare o realitate la fel de absurdă ca argumentele diavolești care anunță seria de episoade ce vor determina parcursul narațiunii. Totuși, de-a lungul romanului bulgakovian, rațiunea propovăduită de moscoviți ca fiind singura modalitate de a înțelege decursul fenomenelor din natură sau structura de adâncime a imaginii percepute dinspre realitate va fi detronată de o altă realitate empirică sau, mai precis, de punerea în practică a scenariului prevăzut de Woland. Scenariul diavolesc nu-și găsește încă aplicabilitatea pentru personajele moscovite, întrucât este proiectat într-un timp inaccesibil modului lor de percepție a realității.

Spre surprinderea moscoviților, argumentul logic este devansat de argumentul metafizic. Discursul proleptic apare ca o dovadă din exterior a existenței unui fundament care devansează ierarhia predeterminată a structurii cotidianului. Din această cauză, majoritatea celor care descind din universul desacralizat al stalinismului pun astfel de manifestări discursive sub semnul alienării. Rațiunea este, în schimb, înlăturată abia în momentul în care realitatea prevestită, oricât de aiuristică ar părea în învelișul verbal al celui care o pune sub semnul certitudinii ulterioare, prinde concretețe. Bezdomnîi, de altfel, pare a fi adeptul unei filozofii de viață de tipul *nu cred până nu văd*, care, în cele din urmă, va reconfigura cu totul modalitatea de interacțiune cu lanțul evenimențial narativ. Discursul proleptic funcționează, în acest sens, pentru personajele moscovite ca un catalizator menit să înlesnească redefinirea realității *canonice*, un strop din certitudinea existenței învelișului universal metafizic, capabil să genereze tipare inedite de raportare asupra istoriei. Nu întâmplător, în urma discuției despre valabilitatea entităților transcendentale, a lui Dumnezeu, a lui Iisus sau a diavolului, Woland îi sugerează lui Berlioz să-și schimbe cu totul părerile ateiste, întrucât, dincolo de argumentele kantiene cu privire la certitudinea existenței divinității, i se va pune pe tavă și un al șaptelea argument, care se va dovedi imediat ca fiind înfățișarea în carne și oase a diavolului însuși:

- *Calm, profesore, calm, calm! mormăi Berlioz, temându-se să nu-l excite și mai mult pe bolnav* [Woland – s.n.]. *Rămâi o clipă aici, cu tovarășul Bezdomnîi; eu mă reped până la colț, dau un telefon și pe urmă te conducem unde-ți dorește inima. Cum nu cunoști orașul... (...)*

- *Un telefon? Fie, telefonează, consimți trist bolnavul și deodată adăugă pătimaș: Dar, înainte de a ne părăsi, te implor, crezi măcar în existența diavolului! Nu-ți cer altceva! Ai în vedere că pentru asta există al șaptelea argument, de departe cel mai sigur! Și o să-ți fie livrat chiar acum!* (p. 55)

Al șaptelea argument invocat de Woland reprezintă, de fapt, concretizarea discursului proleptic în șirul evenimențial care marchează firul epic. Practic, diavolul bulgakovian își confirmă existența mai puțin prin înfățișarea sa fizică, în carne și oase, cât prin veridicitatea propriului discurs. În cadrul romanului lui Mihail Bulgakov, entitățile metafizice fac dovada existenței lor mai întâi prin discurs și, abia mai apoi, prin manifestări abracadabrante, în care trucurile de iluzionism se întrepătrund cu ritualuri întunecate, care implică o serie de conotații aferente. Ce trebuie însă remarcat, în acest sens, este faptul că, în opera literară ***Maestrul și Margareta***, discursul proleptic se dovedește a fi cea dintâi epifanie care se produce în sânul societății moscovite. De aceea, în desfășurarea narațiunii propriu-zise, înainte de a se înfățișa în adevărata putere a cuvântului, diavolul bulgakovian își face simțită prezența prin discurs. Astfel,

replicile sale sunt mereu impregnate de subînțelesuri învelite într-un strat mai mult sau mai puțin metaforic care, pentru cei ce au deja confirmarea validității sale, trimit automat la realitatea proximă. Personajele trecute prin asemenea experiențe traumatizante avute în preajma diavolilor, intuiesc, în cele din urmă, greutatea discursului acestuia și, disperați, încearcă să schimbe cursul firesc al lucrurilor. Este, printre altele, cazul bufetierului de la Teatrul de Varietăți, Andrei Fokici, care, după ce îi face o vizită profesorului de magie neagră chiar în fostul domiciliu al lui Berlioz, și anume apartamentul 50 de pe Sadovaia 302 bis, află, în urma unor experiențe terifiante, cauza și momentul precis al morții sale și, prin urmare, se înfățișează disperat în cabinetul medical cel mai apropiat pentru a interveni în demersul acestei fatale predicții:

- *Care-i necazul? întrebă cu glas plăcut profesorul Kuzmin* [medicul – s.n.], *uitându-se ușor neliniștit la capul bandajat al bufetierului.*

- *Tocmai am aflat,* ***dintr-o sursă demnă de încredere****, răspunse Andrei Fokici, fixând cu privirea sălbăticită o fotografie de grup înrămată și atârnată pe perete, că în februarie viitor voi muri de cancer la ficat. Vă implor să opriți evoluția bolii. (...)*

- *Iartă-mă, nu prea pricep... Te-a văzut un medic? De ce ai capul bandajat?*

- *Care medic?... De unde până unde? Să-l fi văzut dumneavoastră pe medicul ăsta!... Și, deodată, dinții prinseră a-i clănțăni. Cât despre cap, dați-l dracului, nu vă ocupați de el, că n-are nici în clin, nici în mânecă... spuse, iritat, bufetierul. Am cancer la ficat, vă rog, lecuiți-mă!*

- *Dar dă-mi voie, cine ți-a spus așa ceva?*

- *Credeți-l! îl imploră cu patos bufetierul,* ***ăsta știe ce știe.*** (p. 262)

Certitudinea manifestării discursului proleptic echivalează cu recunoașterea existenței diavolului. Astfel, realitatea în romanul bulgakovian are, mai întâi, o manifestare discursivă și, abia apoi, o manifestare practică, empirică. Primordialitatea discursului în această formulă narativă descinde din jocul temporal a cărui strategie o posedă și instanța povestitoare.

Pentru a concluziona, reamintim de convenția temporală a romanului ***Maestrul și Margareta*** care implică o cunoaștere predeterminată a evenimentelor care urmează a se petrece în decursul firului epic. Astfel, putem vorbi despre faptul că naratorul trăieşte simultan în toate timpurile naraţiunii, manifestându-și acest caracter ubicuu prin folosirea preponderentă a prolepsei, care, dezvăluind frânturi din evenimentele ulterioare din cadrul narațiunii, apare cu scopul de a angrena cititorul într-un permanent joc al așteptării și anticipării. Textual, prolepsa se manifestă în romanul bulgakovian prin discursul proleptic care este pus în legătură cu prezentul ulterior, o realitate temporală ulterioară momentului narării, dar actuală pentru instanța narativă care are o cunoaștere prestabilită a demersului epic. Discursul proleptic transcende spaţiul şi timpul ficţional, plasându-l pe personajul căruia îi aparţine într-o realitate latentă. Prin urmare, naratorul, al cărui discurs proleptic conturează decorul ficţional, reconfigurează o dimensiune temporală primordială, dar care face să retrăiască evenimentele într-un *prezent* deja petrecut. S-ar putea afirma că discursul proleptic al naratorului nu prezice, ci mai degrabă sugerează, oferă piste de interpretare adecvată parcursului narativ pe care-l vor urma personajele, piste adesea sesizabile de către cititor abia la o relectură mai atentă a textului. Această manifestare discursivă concretizează, astfel, o invitație la relectură și la regândirea universului personajelor moscovite dintr-o perspectivă tragică, în sensul neputinței de a ieși din fatalitatea propriului destin sau chiar din fatalitatea discursului diavolesc, care ajunge, de altfel,

să le guverneze existența. Prezentul ulterior, pe de altă parte, este doar o virtualitate temporală aferentă prezentului propriu-zis (pe care l-am numit, în schema temporală propusă anterior, prezent 1), nicidecum o manifestare textuală, așa cum este discursul proleptic. Totuși, această cunoaștere predeterminată a demersului evenimențial nu este un privilegiu acordat doar naratorului, ci și diavolului, care nu ezită să se folosească de acest artificiu pentru a șoca, dar și pentru a-și manifesta puterea asupra moscoviților lipsiți de simț metafizic și conduși permanent de rațiune. Revelațiile diavolești apar moscoviților, la început, ca niște dovezi ale alienării, pentru ca abia prin manifestarea realității anticipate de discursurile acestora să recunoască caracterul epifanic al prezenței profesorului de magie neagră.

Bibliografie:

Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982;

Bulgakov, Mihail, *Maestrul şi Margareta*. Traducere de Ion Covaci, Humanitas Fiction, București, 2009;

Currie, Mark, *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007;

Genette, G., *Discours du récit. Essai de méthode*, Editions du Seuil, Paris, 1972;

Spiridon, Monica, *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

JANUSKÖPFIGE *GOTHIC TALES*

Roxana-Sînziana Rogobete
PhD, West University of Timişoara

Abstract: This paper focuses on Karen Blixen's Seven Gothic Tales (1934), a collection of short stories, a dialogue between the classic and the modern influences. The writer uses typical Romantic motifs, but she also appeals to several myths and legends, therefore the works can be seen as allegorical tales which depict, in a parodic manner, the transition from classic to modern, in a resemantisation of well-known literary patterns.

Keywords: Gothic, Karen Blixen, classic, modern, parody

Motto: „Truth is for tailors and shoemakers, My Lord. I, on the contrary, have always held that the Lord has a penchant for masquerades"[1].

Die Literatur inszeniert sich selbst als eine Maskerade und spielt mit unterschiedlichen Masken, die die Vielfalt der Strömungen und Bewegungen zeigen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts kann man von einer Zuspitzung dieser literarischen Heterogenität in ganz Europa sprechen, die anscheinend durch die Konfrontation zwischen zwei Begriffen charakterisiert wird: „Klassik" und „Moderne". Der Widerspruch kann einfach erklärt werden: „«modern» [...] meint, was sich durch seine Orientierung am Wechsel der Zeiten und durch innovative Vorstöße auszeichnet, die es für eine begrenzte Zeit attraktiv machen, aber nicht auf Dauer vollkommen und mustergültig wie «klassische» Werke erscheinen lassen"[2].

Der Begriff „Klassik" kann sowohl eine Blütezeit der Literatur[3] (allgemein erkannte und kanonisierte Werke) als auch den „Stil- und Epochenbegriff"[4] bezeichnen, während „Moderne" einerseits in der Geschichtswissenschaft als die Periode seit der Renaissance betrachtet (als Makroperiode) wird, andererseits als Mikroperiode in der Literaturwissenschaft, besonders des frühen 20. Jahrhunderts, und Strömungen wie Naturalismus, Symbolismus, Jugendstil, Fin de siècle, Dadaismus, Surrealismus usw. umfasst[5].

Der Gegensatz löst sich aber mit dem Konzept der „klassischen Moderne", der „die großen Einzelgänger, die sich noch im Grenzbereich der Konventionen bewegen"[6], darstellt. Im Falle der skandinavischen Literatur spricht man von der klassischen Moderne im Zeitraum

[1] Isak Dinesen: *Seven Gothic Tales*. New York 1991, S. 24. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden weitere Zitate aus diesem Werk in den Fließtext eingefügt.
[2] Helmut Kiesel: *Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung*. In: Ponzi, Mauro (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2010, S. 35-44, hier S. 35.
[3] Vgl. Schulz, Gerhard: *„Klassik$_2$"*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 270-274.
[4] Horst Thomé: *„Klassik$_1$"*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 266-270, hier S. 266.
[5] Günter Blamberger: *„Moderne"*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 620-624, hier S. 620.
[6] Ebd.

1910-1940[7] und beispielhaft für diesen Begriff gilt auch das Werk von Karen Blixen, *Seven Gothic Tales*, eine Schriftstellerin, die auch für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen wurde und mit dem Werk *Out of Africa* bekannt wurde. Die Sammlung *Seven Gothic Tales* von Karen Blixen (1885-1962) erschien 1934 in englischer Sprache und 1935 unter dem Titel *Syv fantastiske Fortællinger* in dänischer Sprache.

Die erste Geschichte (*The Deluge at Norderney*) hat vier Figuren im Zentrum, die die letzten Personen am Seebad Norderney während einer Flut im Dachstock eines Hauses bleiben: Der Kardinal Hamilkar, Fräulein Malin Nat-og-Dag (‚Nacht-und-Tag'), die Comtesse Calypso von Platen Hallermund und der Däne Jonathan Mærsk. Sie verbringen die Zeit mit verschiedenen Erzählungen, wie in der *Scheherazade*: Jonathan erzählt die Geschichte des Timon von Assens (seine eigene Geschichte); Malin erzählt die Geschichte vom Grafen August P. und des Mädchens Calypso. Wegen des Grafen Abneigung gegen alles Weibliche erkennt Calypso ihre Identität nur mithilfe eines Spiegels. Jonathan und Calypso heiraten, Malin und der Kardinal beginnen eine Beziehung, er erzählt auch eine Geschichte und verrät, dass er der Kammerdiener Kasparson ist und die Rolle des Kardinals übernommen hat. In der zweiten Geschichte (in der englischen Ausgabe: *The Old Chevalier*) erzählt ein Mann über eine Frau, die ihn 1874 in Paris zu vergiften versuchte. *The Monkey* spielt am Kloster Seven, wo die Priorin einen Affen besitzt. Der Affe verschwindet, der Neffe der Priorin kommt zum Besuch und Cathinka will, dass Boris und Athena Hopballehus heiraten, obwohl das Mädchen am Anfang nicht wollte. Als der Affe zurückkehrt, passiert eine Metamorphose: Der Affe hae die Gestaltung der Priorin und umgekehrt. In *The Roads Round Pisa* wird erzählt, dass der Prinz Pozentiani und Rosina heiraten. Beide werden in der Hochzeitsnacht ersetzt (durch Agnese und Nino), weil der Prinz unfähig ist und Rosina Mario besucht. Als Rosina nicht schwanger wird, will der Prinz ein Duell mit Giovanni beginnen, aber er erfahr die Wahrheit und stirbt einen natürlichen Tod. In *The Supper at Elsinore* verschwindet Morten Coninck mit einem Schiff, aber die zwei Schwestern, Eliza und Fanny, sprechen nach Jahren mit dem Geist ihren Bruder, der Pirat geworden ist. Drei Erzählerfiguren erscheinen in *The Dreamers* und sprechen über die Fähigkeit des Träumens: Said Ben Ahamed, Geschichtenerzähler Mira Jama, Lincoln Forsner. Lincoln erzählt, dass er in eine Prostituierte in Rom verliebt (Olalla), aber sie verschwand. Später erscheint die Putzmacherin Lola, die den verwundeten Pilot versorgt, und Madame Rosalba als Nonne. Mira kennt die Geschichte. Alle Frauen sind Versionen der Sängerin Pellegrina. *The Poet* hat den Dichter Anders Kube ins Zentrum und die Idee, dass die Liebesbeziehungen durch Dichtung kontrolliert werden kann.

Diese „janusköpfigen Geschichten" stehen in einer langen Tradition der „gotischen" Schriften. Lord Byron, E.A. Poe werden auch in der Sammlung erwähnt, aber auch andere bedeutende Schriftsteller wie Horaz, Lamartine, Lovelace, Chateaubriand usw. Die Grenze zwischen dem Realen und dem Phantastischen wird eingeblendet (z.B. im Falle der Metamorphose der Priorin in *The Monkey*). Gleichzeitig werden typische Motive dieser Literaturart oder der Romantik verwendet, z.B. der Doppelgänger oder die Verwendung mehreren Identitäten, wie bei Pellegrina in *The Dreamer*; der Austausch der Identitäten zwischen dem Kardinal und dem Kammerdiener in *The Deluge at Norderney*; der Spiegel bei Calypso für die Selbsterkennung ihrer Geschlechter in *The Deluge at Norderney*, die Manie der Selbstspiegelung bei dem Graf Augustus in *The Roads Round Pisa* („I was in the habit of looking at myself in the looking-glasses, and had my own rooms decorated with mirrors" [S.

[7] Vgl. Strauß, Frithjof: *Klassische Moderne (1910-1940).* In: Glauser, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte.* Stuttgart 2006, S. 230-270.

165]; am Ende der Geschichte erscheint Augustus von Schimmelman auch mit einem kleinen Spiegel im Hand), Details, die an *décadence* und an Roman *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde oder an *À rebours* von Joris-Karl Huymans erinnern. Alle diese Motive sind aber neu interpretiert und in neuen Strukturen hinzugefügt: „She has learnt from her predecessors and is well acquainted with the literary tradition, but her unconventional use of it shows that she is writing from hindsight. She is thus neither nostalgic nor utopian; her dealings with the past are embedded in a distance which combines pity, humour and irony, but which keeps the idyllic and sentimental at bay"[8].

Außerdem gibt es Anspielungen an mythologische Geschichten oder bekannte literarische Werken, wie z.B. die Kaspar-Hauser-Legende (durch Kasparson), Homers *Odyssee* (durch Calypso), die Sintflut und die Bibel (die Flut und die Schriften, mit denen der Kardinal sich in *The Deluge at Norderney* beschäftigt), *Don Quijote de la Mancha* (durch Kasparson – „he seemed a curious Sancho Panza" [S. 5]; oder Pellegrina – „she was ever in life, in spite of her excellent good sense, a Donna Quixotta de la Mancha" [S. 336]), *1001 Nacht* (in *The Deluge at Norderney* – „«A ce moment de sa narration», she said, «Scheherazade vit paraître le matin, et, discrète, se tut" [S. 79]). Aus der Romantik kommt auch das Motiv des Traumes (in *The Deluge at Norderney* – „Young Jonathan Mærsk seemed to wake from a dream" [S. 12] oder die „imaginary excesses" des Fräulein Malin; in *The Dreamer* – „this journey of yours, tonight, is a dream of yours" [S. 277]), der zugleich den Austausch zwischen der Wirklichkeit und einer künstlichen, manchmal dichterischen Welt bringt (wie in *The Poet*: „Outside of poetry there was to him no real ideal in life" [S. 362]). Die Welt als Theater kennt auch antike Schilderungen und wird in Blixens Geschichten durch das Motiv der Marionetten signalisiert („As if they had been four marionettes, pulled by the same wire", [S. 13, *The Deluge at Norderney*]) oder durch die Leidenschaften der Figuren (Boris in *The Monkey*: „To him the theater was real life [...] as an actor he was true self" [S. 140]).

Man kann das Werk auch als eine Art Parodie der Gotik sehen (wie *Jane Eyre* von Charlotte Brontë), die den Übergang zu der modernen Literatur macht. Es gibt teilweise eine ironische Distanz des Erzählers, der z.B. die Begierde des Fräuleins Malin („She believed herself to have been the grand courtesan of her time, of not the great whore of the Revelation" [S. 21]) oder der Name des Mannes, der den Affen an die Priorin verschenkt (Schreckenstein, nach dem Muster von Frankenstein).

Die Verwendung der Maske kann an der Ich-Dissoziation des Expressionismus erinnern und zeigt die Zerstörung der Einheit des Ichs, die Unmöglichkeit, die menschliche Identität in einer bloßen, homogenen Formel darzustellen. Auf diese Tatsache wird auch durch das Panoptikon hingewiesen: „[Y]our own self, your personality and existence are reflected within the mind of each of the people whom you meet and live with, into a likeness, a caricature of yourself, which still lives on and pretends to be, in some way, the truth about you" (*The Old Chevalier*, [S. 166]).

Die melancholische Disposition ist ein Urbild des modernen Menschen, der, wie Pellegrina, nur einer Pilger durch mehrere ephemere Identitäten ist. Die Bezüge auf andere Werke sind ein Merkmal der modernen Intertextualität, des Dialogs mit der literarischen Tradition (mit den *Klassikern*) und die Rahmenerzählung zeigt eine metanarrative Ebene des Werkes, ein Merkmal, der in der Moderne sehr viel ausgenutzt wurde (ähnlich wie in *The*

[8] Tone Selboe: ›*The Infallible Rule of the Irregular*‹. *Time and Narrative in Karen Blixen's Tales*. In: Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Hg.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 12. Berlin 2008, S. 13-27, hier S. 14.

Dreamers erscheint auch in *Heart of Darkness* von Joseph Conrad). Die Technik der Erzählung in einer Erzählung zeigt die Vielschichtigkeit der Sammlung und die Wiederspiegelung des Geschehens nach dem *mise en abyme* Prinzip.

Außerdem muss man die Thematik der Geschichten analysieren: Blixen wählt keine einfache, tägliche Ereignisse als Stoff, sondern problematisiert z.B. die Geschlechterbeziehungen, die für die *gender studies* und *queer studies* im Mittelpunkt stehen. Wie in Virginia Woolfs *Orlando* brechen die Figuren die Heteronormativität und schockieren mit ihren Verhältnissen: Prostitution, Homosexualität, Travestie gehören zu den Themen der Sammlung und betreffen nicht nur das Weibliche, sondern auch das Männliche. Das Phantastische und Ungewöhnliche ist zugleich ein Plädoyer für anti-mimetische Erzählweise: „Dinesen's fiction places great emphasis on art, masks, and storytelling, and the weight lies not in the reality behind the work of art, but on the work of art itself"[9].

Die unterschiedlichen Stimme geben dem Werk eine Polyphonie, die Erzählung wird mit der Erinnerung verbunden, d.h. sie löscht die Zeit- und Raumdimensionen und hat deshalb eine transgressive Funktion. Transgressiv wird aber das ganze Werk, solange sie die Grenzen der Literaturströmungen überschreitet: Es ist ein relevantes Beispiel für die klassische Moderne und für das janusköpfige Verhältnis mit den literarischen Bewegungen. Wegen ihres Erfolgs wurde Blixen im Band *Die Klassiker der skandinavischen Literatur*[10] eingefügt, also sie gehört schon zum Kanon der skandinavischen Literatur. Aber derjenige, der die Fäden des Werkes zieht, ist mehr der Leser als die Autorin. Durch die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten (die auch in unserem Motto mit der Relativierung der Wahrheit ausgedrückt wird) bleiben die janusköpfigen *Seven Gotik Tales* eine *opera aperta*[11]: „Es gibt gewisserweise keine definitiven, in sich abgeschlossenen Texte mehr, sondern nur die unendliche Entfaltung einer ewigen Konstruktions- und Strukturierungsarbeit ohne möglichen Schlusspunkt"[12].

Bibliografie

Primärliteratur

Dinesen, Isak: *Seven Gothic Tales*. New York 1991.

Sekundärliteratur

Blamberger, Günter: *„Moderne"*. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 620-624.

Brantly, Susan C.: *Understanding Isak Dinesen*. Columbia 2006.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M. 2006.

Kiesel, Helmut: *Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung*. In: Ponzi, Mauro (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2010, S. 35-44.

[9] Susan C. Brantly: *Understanding Isak Dinesen*. Columbia 2006, S. 6.
[10] Vgl. Uecker, Heiko/Trinkwitz, Joachim: *Die Klassiker der skandinavischen Literatur: die großen Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Essen 2002.
[11] Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M. 2006.
[12] Aldo Venturelli: *Robert Musil und die Idee einer „klassischen Moderne"*. In: Ponzi, Mauro (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2010, S. 17-33, hier S. 19.

Schulz, Gerhard: *„Klassik$_2$“*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 270-274.

Selboe, Tone: *›The Infallible Rule of the Irregular‹. Time and Narrative in Karen Blixen's Tales*. In: Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Hg.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 12. Berlin 2008, S. 13-27.

Strauß, Frithjof: *Klassische Moderne (1910-1940)*. In: Glauser, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006, S. 230-270.

Thomé, Horst: *„Klassik$_1$“*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin 2000, S. 266-270.

Uecker, Heiko/Trinkwitz, Joachim: *Die Klassiker der skandinavischen Literatur: die großen Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Essen 2002.

Venturelli, Aldo: *Robert Musil und die Idee einer „klassischen Moderne“*. In: Ponzi, Mauro (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2010, S. 17-33.

MIRCEA CARTARESCU AND THE CHALLENGE OF PSYCHOANALYSIS

Silvia-Maria Munteanu

Abstract: This study proposes an analysis of the Mircea Cartarescu'modalities of including psychoanalytical echoes in his novel. Closely related to sexuality, the complex of Oedip could not be absent from the psychoanalytical constellation, exhaustively manipulated by the author. Willingly, the writer places the triad mother, father, child under the Oedipian sign: Mircişor grows up together with his mother, to whom he is bound through thousands of unperceivable threads and whom he sees from a level higher than the verbal code, that of senses. The father becomes the individual who tries to tear the mother and child apart and by whom he is terribly frightened. This post-modernist Oedip manages to detach himself from the love – hatred relationship he maintains with his parents by means of an ironical-interrogative attitude, which uncovers the psychoanalytical filter of the writing.

Keywords: child, father, irony, mother, (a false) Oedip

Este de domeniul evidenţei că imaginea mamei ocupă un loc central în opera lui Mircea Cărtărescu, fiind evocată atât în poezii, cât şi în romanul *Orbitor*, în care devine personaj şi prin intermediul căreia naratorul reconstituie trecutul familiei sale, pus sub cupolă mitică. Acest fapt a fost evidenţiat de Călin-Horia Bârleanu, care includea şi „universalul motiv *mama* (s. a.)"[1] între motivele obsedante ale universului ficţional cărtărescian, argumentând că „Reconstituirea imaginii mamei are adevărate aspecte mistic-religioase"[2]. Criticul se raportează la Sigmund Freud (relaţia mamă-fiu) şi C.G. Jung (motivul feminin/matern fiind adânc înrădăcinat în inconştientul colectiv). Utilizând aceeaşi grilă psihanalitică, parcurgând traseul dinspre operă înspre psihanaliză, ne-am propus să arătăm că scriitorul nu fructifică inconştient acest motiv sau arhetip matern, ci conştient, ca o tehnică deliberată, la modul ironic şi parodic, camuflată de fraze înduioşătoare.

Legătura indestructibilă cu mama poate fi interpretată ca intertextualitate psihanalitică, deoarece copilul Mircişor re-trăieşte vizionar stadiul embrionar, relatează plăcerea clipelor petrecute cu mama sa, ascultând poveşti şi, în special, îşi aminteşte momentul în care şi-a surprins părinţii într-o scenă erotică/originară, când femeia era victima, iar tatăl său călăul: *„tăvălirea pe pat a mamei de către tata în dormitor, când mama chiuia şi eu săream s-o salvez, lovindu-l cu pumnii peste şale pe bărbatul ţepos şi abrutizat"*[3]. Viziunile sunt declanşate de găsirea unei proteze dentare, în geanta stacojie (depozit *inconştient* al trecutului personal, dar şi al omenirii), aparţinând mamei, dar pe care nu o putuse purta niciodată. Simbolul protezei dentare semnifică „moartea simbolică în vederea renaşterii"[4], căderea tuturor dinţilor trimiţând la o a doua naştere a mamei, în plan mitic. Numele mamei este Maria, un nume comun, străvechi, cu o vastă arie de răspândire, şi totodată sfânt, preluat din onomastica biblică, pătruns la noi prin intermediul literaturii apocrife.

[1] Georges Bataille, *Erotismul* (traducere din limba franceză de Dan Petrescu), Bucureşti, Editura Nemira, 1998, p. 236.
[2] Călin-Horia Bârleanu, *Mircea Cărtărescu – Universul motivelor obsedante*, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2011, p. 200.
[3] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, I, Bucureşti, Humanitas, 2007, p. 26.
[4] Jacques de la Rocheterie, *Simbologia viselor* (traducere de Iulian Dragomir), Bucureşti, Editura Artemis, 2006, p. 71.

În ceea ce priveşte sexualitatea, Freud acordă o deosebită importanţă rolului pe care îl joacă părinţii în viaţa psihică infantilă. Este vorba despre Complexul lui Oedip, care constă în atracţia copilului, transformată în stare de îndrăgostire faţă de unul dintre părinţi, în special faţă de cel de sex opus şi ura împotriva celuilalt. Acest fenomen are rădăcini adânci dacă ne raportăm la legenda regelui Oedip ce datează tocmai din Antichitate: „Acţiunea piesei nu constă în altceva decât în dezvăluirea treptat amplificată şi artificial amânată – asemănătoare travaliului unei psihanalize – a faptului că tocmai Oedip este ucigaşul lui Laios, dar şi fiul celui ucis şi al Iocastei. Zguduit de monstruozitatea săvârşită fără ştirea lui, Oedip se orbeşte şi îşi părăseşte patria. Se împlinesc cele spuse de oracol”[5]. Avertismentul Corului din finalul tragediei antice este interpretat de psihanalist drept o sentinţă adresată tuturor oamenilor, mândri că suntem mai înţelepţi şi mai puternici decât atunci când eram copii. În orice om trăieşte un Oedip, deoarece fiecare fiinţă umană trăieşte fără să conştientizeze „acele dorinţe care ofensează morala”[6], dorinţe moştenite involuntar de la natură, pe care însă vrem să le uităm odată dezvăluite.

Înfăţişarea maternă se reflectă într-o nemărginită candoare şi frumuseţe în conştiinţa fiului, în ipostaza de mamă iubitoare: *„Atunci mama era frumoasă. Se privea şi ea-n oglindă* [...] *lăsându-se doar privită”*[7]. Revelaţia privirii creează legătura dintre cele două suflete: cel care priveşte şi cel care este privit, oglinda facilitând fuziunea emoţiilor. Singura ei preocupare era de a-şi ocroti fiul. Mama întruchipează viaţa, iubirea nemărginită, sentimentul de nădejde şi securitate, dăruire şi receptivitate. Fiind primul obiect pe care copilul îl iubeşte, ea se va metamorfoza în chipul femeii ideale. Având o imagine pozitivă asupra mamei, copilul se va dezvolta armonios, va privi viaţa cu încredere şi, mai târziu, femeile.

Dependenţa de figura maternă este vizibilă printr-o comunicare proprie, de factură vizuală, prin care fiul este conectat permanent la trupul mamei: *„Oriunde-aş fi fost în cochilia mea de beton, ştiam şi unde era mama, căci, dacă odată cordonul ce ne lega, cu arterele şi vena lui albăstruie, fusese tăiat, în schimb scânteia încă tulbure şi imperios alt cordon, cel dintre sprâncenele noastre, extensibil ca un elastic şi la fel de gradual”*[8]. Potrivit lui François Dolto[9], tăierea cordonului ombilical înseamnă pentru copil primul act de castrare. Pentru a forma în continuare un tot unitar, cei doi recurg la un alt mijloc de fuziune – ochiul. Privirea reprezintă „instrumentul ordinelor primite dinlăuntru: ea ucide, fascinează, fulgeră, seduce, tot atât pe cât exprimă”[10], instituind între mamă şi copil o putere magică de a întreţine o relaţie permanentă. În lipsa privirii, comunicarea celor doi s-ar întrerupe, determinând dezvoltarea mentală nefavorabilă a fiului.

Matrice existenţială, mama este fiinţa în care pruncii gemeni (Mirceavictor şi Victormircea) se oglindesc şi încearcă să pătrundă sensul vieţuirii: *„Amândoi am privit-o ochi în ochi pe mama, cu feţele atât de apropiate, cu dragoste atât de iradiantă, încât ochii noştri se deformau* [...] *se contopeau până la urmă într-un singur ochi mare şi înţelept şi atotcuprinzător”*[11]. Din privirea fiecăruia iradiază iubirea, astfel încât clipa binecuvântată devine trăire mistică a contopirii celor trei într-un singur ochi, omniscient şi omniprezent.

---

[5] Sigmund Freud, *Opere esenţiale*, vol. 2, *Interpretarea viselor* (traducere din germană Roxana Melnicu, notă asupra ediţiei Raluca Hurduc), Bucureşti, Editura Trei, 2010, p. 316.
[6] *Ibidem*, p. 318.
[7] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, II, *op. cit*., p. 946.
[8] *Ibidem*, p. 443.
[9] *Cf*. François Dolto, *Când apare copilul. O psihanalistă dă sfaturi părinţilor* (traducere de Delia Vasiliu şi Rodica Stoicescu), Bucureşti, Humanitas, 1994
[10] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I–III (trad. rom. a fost făcută după ediţia 1969 revăzută şi adăugită, apărută în colecţia „Bouquins”), Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 128.
[11] Mircea Cărtărescu, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Bucureşti, Humanitas, 2012, p. 38.

Ochiul tridimensional reflectă puritatea sentimentelor şi nevoia copilului de a-şi simţi mama aproape. Această impresie vizionară (produsă în vis ori aievea) este rezultatul incompatibilităţii între starea trecută (prima copilărie) şi cea prezentă, aflată sub semnul despărţirii violente a gemenilor, reactivând „«eternul copil» din om [...] o experienţă indescriptibilă; e o stare de inadaptare, o lipsă şi un prerogativ divin”[12].

Alături de privire, vocea mamei rămâne veşnicul cântec de leagăn pentru băiatul sensibil şi firav, care simţea nevoia de a fi protejat: *„Copilul era total dependent de vocea mamei, care scânteia acum ca un fir flexibil de mătase, pe când camera din jur devenea o ceaţă colorată, confuză şi fără însemnătate”*[13]. Percepţia auditivă îl liniştește, cuvintele devin cordonul ombilical invizibil dintre ei. Sau ar putea fi asemuită cu glasul orfic, sugerând interdicţia de a-şi privi mama cu ochii lui Oedip.

Comunicarea mamă-copil este mai presus de cuvinte, realizându-se organic prin lichidul miraculos: *„Ne iubeam cu mama, ne contopeam cu mama. Priveam fascinaţi stropii de lapte din vârful sfârcurilor ei; cu asta era ea umplută pe dinăuntru”*[14]. Sânul matern reprezintă „miezul Supraeului”[15], pentru că, mai târziu, Supraeul va avea acelaşi rol protector ca şi sânul; întreţinând o legătură bună cu mama, bebeluşul reuşeşte să învingă stările de neliniște care-l cuprind. În primul rând, mama era izvorul de lapte hrănitor, care le potolea foamea. Prin revelaţia sânului bun, autorul creează „prototipul bunătăţii materne, al răbdării şi generozităţii nesfârşite şi, de asemenea, al creativităţii”[16]. Relaţia cu mama a determinat o valorizare pozitivă a vieţii la vârsta maturităţii.

Iubirea mamei deşteaptă în sufletul copilului bucuria de a trăi, iar procesul de individualizare nu exclude comunicarea dintre mamă şi copil: *„mama era de fapt nucleul fiinţei mele, sâmburele din fructul complicat al relaţiei noastre”*[17]. Personalitatea băiatului se cristalizează în jurul fiinţei materne, de la care extrage seva mitologică a strămoşului fluture, pe aripile căruia se înfiripă povestea mai multor generaţii, de la geneză până la extincţie. Trecutul fantastic deschide poarta unor lumi posibile, în care mama cu atribute divine dă naştere *alesului*, creatorului noii evanghelii.

În ceea ce priveşte sexualitatea, tendinţa de a reveni în pântecul matern explică dorinţa de a redescoperi fericirea şi protecţia primordială, pierdute la naştere. Cum această regăsire devine imposibilă, fiul găseşte o soluţie alternativă: în fantasmele sale, se vede înzestrat el cu harul maternităţii, purtându-şi în pântec mama: *„eram mereu gravid cu propria mamă iar ea, visătoare, tresărea uneori în lichidul amniotic al somnului meu. Era vastă cât o statuie al cărei piedestal de calcedonie lustruită ar ocupa un sfert de planetă”*[18]. Construirea acestei fantasme ar putea avea la bază ideea exprimată de Melanie Klein cu privire la copiii care sunt alăptaţi la sân şi interiorizează sânul bun, care „devine o parte a Eului, iar bebeluşul, care a fost întâi înăuntrul mamei, o are acum pe mamă în el”[19]. Odată rolurile inversate, copilul veghează asupra somnului mamei. Căpătând proporţii uriaşe, mitologice, statuia din reverii întruchipează Pământul-Mumă, pe care, asimilându-l, simte nevoia să-l re-creeze în această carte ilizibilă.

---

[12] C.G. Jung, K. Kerenyi, *Copilul divin, fecioara divină. Introducere în esenţa mitologiei* (traducere de Daniela Liţoiu), Timişoara, Editura Amarcord, 1994, p. 167.
[13] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, III, *op. cit*., p. 999.
[14] *Idem*, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, *op. cit*., p. 39.
[15] Melanie Klein, *Opere complete, 2. Invidie şi recunoştinţă şi alte lucrări*: 1946 – 1963 (cu o introducere de Hanna Segal, traducere din limba engleză de Anacaona Mîndrilă), Bucureşti, Editura Trei, 2006, pp. 92 – 93.
[16] *Ibidem*, p. 301.
[17] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, II, *op. cit*., p. 444.
[18] *Ibidem*, p. 444.
[19] Melanie Klein, *op. cit*., p. 299.

În halucinaţiile sale, protagonistul se imaginează repetând gestul naşterii, de fiecare dată în alte lumi, călăuzit de lumina din ochii mamei: *„Mama era marea mea poartă de trecere. Realitatea mi-era pe atunci impenetrabilă ca un perete multicolor* [...] *Singură mama, încastrată şi ea-n zid, în altorelief, cu zâmbetul ei chinuit şi ochii căprui de ţărancă, era moale, era penetrabilă* [...] *Doar prin dreptul mamei se putea ieşi, aşa cum ieşim, în clipa morţii* [...] *Mama era translucidă ca un zgârci prin care pătrundea în sfera mea o lumină de dimineaţă"*[20]. Copilul nu posedă capacitatea de a înţelege realitatea exterioară, pe care o trăieşte, dar nu-i pătrunde sensurile ascunse. Poveştile mamei îl transpun într-o altă realitate, inteligibilă, luminoasă şi-i deschid calea spre spaţiul imaginaţiei, al reveriei şi al universului fantastic.

Chipul matern devine obiect de contemplaţie pentru fiul care găseşte în el echilibrul de care are nevoie. Îndreptându-şi câmpul vizual psihic asupra fizionomiei mamei, va descoperi centrul fiinţei: *„Dar eu nu puteam privi decât faţa mamei, ca şi când ovalul ei încadrat de păr moale şi castaniu ar fi fost covorul fermecat, mandala concentrată a vieţii mele"*[21]. Perfecţiunea chipului mamei oglindeşte dorinţa băiatului de a-i fi mereu alături, de a se închide, ca într-un cerc, într-o legătură atemporală. Creaţia poate realiza această îmbrăţişare eternă între mamă şi fiu, aşa cum contemplarea în mandala înseamnă „ca yoghinul să devină «interior» zeului"[22]. Plasată în centrul propriului univers, mama ordonează totul şi îi furnizează energia necesară creatorului de a-şi desăvârşi opera. Cercul protector al mandalei are misiunea de a-l apăra pe individ de tensiunea contrariilor interioare şi conflictele realităţii externe.

Există, în plan ficţional, o dedublare a mamei între fiinţa comună, femeia din bucătărie, îmbrăcată umil şi mirosind a mâncare şi fiinţa divină, ce prindea viaţă în viziunile fantastice ale protagonistului, care mizează pe exacerbarea simţurilor pentru a transgresa limitele: *„Aşa că şi mama, sub lumina ochiului, a spaţiului, a momentului de acum, şi sub lumea vocii şi a urechii, sub voce, în sunete şi inflexiuni, în mirosul ei de rântaş şi de colonie ieftină, în bucătăria care o-mbrăca sărac şi ieftin ca şi bietele ei capoate, îmi transmitea ceea ce şi ea ştia fără să ştie că ştie, mă învăţa ceea ce şi ea învăţase, şi nu de la popa Ciocoiu, nici de la învăţătorul Spiridon"*[23]. În planul realităţii casnice, Mircişor deplânge situaţia mamei, care veşnic trudea în bucătărie, încercând să le asigure hrana zilnică şi sărăcăcioasă. Capotul sărac şi ieftin ascundea însă pe mama lui adevărată, cea din gura căreia izvorau lumi şi se împleteau cunoştinţe. Întrupare a inconştientului colectiv, cealaltă mamă, mama fantastică, îi transmite fiului întreaga experienţă spirituală a omenirii. E un adevărat ritual în care Maestrul (mama) îi transferă discipolului (fiul) tainele universului, printr-un joc fascinant de simboluri şi arhetipuri care se vor fi resuscitate în *biblia* lui Mircişor.

Din pasajele selectate şi analizate reiese preferinţa personajului masculin pentru mamă, pe care o apără încă de mic de tatăl violent, care vrea să-i facă rău şi o agresează. Scena erotică pe care o observase modelează sentimentele băiatului faţă de părintele său. Mircea Cărtărescu scoate în evidenţă complexul lui Oedip, pe care Sigmund Freud[24] îl ridicase la gradul de generalitate, afirmând că fiecare copil întreţine cu părinţii o relaţie de ură-îndrăgostire, trăită inconştient, determinată de apariţia impulsurilor sexuale.

În opoziţie cu figura maternă, tatăl se conturează ca un străin care-i provoacă senzaţia de frică: *„Tata e omul cu ochi visători şi catifelaţi de care mi-a fost întotdeauna frică.* [...] *Omul*

[20] *Ibidem*, pp. 444 – 445.
[21] *Ibidem*, p. 579.
[22] C.G. Jung, *Opere complete, 1. Arhetipurile şi inconştientul colectiv* (traducere din limba germană Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu), Bucureşti, Editura Trei, 2003, p. 365.
[23] *Ibidem*, p. 447.
[24] Vezi Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, *op. cit*.

absent şi de neînţeles care, nu se ştie de ce, se interpunea uneori între mine şi mama, ştirbindu-i rotunjimea până la forma unei seceri de lumină"[25]. Fiind odată plecat la serviciu, tatăl lipseşte din peisajul familial, nu ia parte la poveşti şi jocuri, nu-şi alintă băiatul şi nu-l cunoaşte pe deplin. Aşa cum fiul îi evidenţiază doar trăsăturile fizice, tot astfel şi părintele stabileşte un raport artificial cu băiatul introvertit, închis în lumea lui. Conjunctura exterioară (o mamă casnică, grijulie şi un tată cu o slujbă solicitantă) nu exclude influenţa elementelor inconştiente, care declanşează sentimentul de rivalitate şi competiţie între cei doi pentru devotamentul şi iubirea maternă. Asupra fenomenului atrăgea atenţia şi Otto Rank: „Factorii erotici sunt susceptibili a fi implicaţi în mod special şi, de regulă, sursa antipatiei – în general, inconştientă – fiului faţă de tată se află în strânsă legătură cu competiţia pentru devoţiunea blândă şi dragostea mamei"[26].

În comparaţie cu mama drăgăstoasă şi înţelegătoare, tatăl i se părea lipsit de compasiune, dur şi brutal; în amintirea lui Mircea rămâne vie scena în care părintele îi aplică o învăţătură marxistă pentru a-i demonstra că poate îndoi piciorul unde i se făcuse la şcoală un vaccin: *„Lui Mircea-i fusese întotdeauna frică de tatăl lui, dar niciodată ca atunci. Îl cuprinseră parcă fiorii morţii*. [...] *Mircea-şi pierduse cunoştinţa de durere"*[27]. Băiatul se plângea că-l doare piciorul, dar nu este crezut. Văzându-şi tatăl hotărât să-i flexeze piciorul, băiatul este cuprins de groază şi încearcă să scape fugind. Dar nu reuşeşte fiindcă şchiopăta şi este prins şi supus calvarului: nu numai că a leşinat de durere, dar a stat acasă trei săptămâni, cu piciorul umflat în întregime. Dusă la paroxism, starea de adâncă neliniște şi tulburare provocată de prezenţa şi actele tatălui se va perpetua în vederea unui pericol real sau imaginar până la maturitate. Figura paternă va întruchipa un potenţial duşman, crud, înverşunat împotriva mamei şi a sa, un om agresiv de care trebuiau să se ferească.

Dar nu întotdeauna reuşea să scape din mâinile tatălui şi ei încasau câte o bătaie de la tatăl furios, care-i lovea năprasnic unde apuca. Băiatul urla atunci nu de durerea palmelor primite, ci din adâncul fiinţei, dând glas unei temeri ancestrale, a tuturor fiinţelor masculine faţă de tatăl lor: *„lung şir de copii ameninţaţi de masculi orbi de furie"*[28]. Mama îi lua apărarea de fiecare dată şi, de aceea era lovită şi ea. Corecţia aplicată copilului neascultător, justificată deseori – cum însuşi personajul mărturiseşte că era rău şi răsfăţat, căpăta dimensiuni catastrofale în conştiinţa celui mic, conjugându-se cu refulatul complex oedipian: *„M-ar fi omorât, sau cel puţin aşa credeam eu, dacă n-ar fi fost mama să mă apere. Ea încasa, de fapt, cele mai multe lovituri, şi câteva zile după aceea, alături de inexplicabile vânătăi de pe interiorul pulpelor, îşi purta şi stigmatele de pe braţe. Tata avea şi el uneori zgârieturi pe dosul palmelor, atât de dementă fusese încăierarea"*[29]. Groaza copilului, care-şi consideră părintele un posibil asasin, pare a avea rădăcini inconştiente, asociate cu frica de castrare. Angoasa trăită se amplifică în momentul în care, căutând o explicaţie a multiplelor vânătăi şi zgârieturi ale părinţilor, îşi imaginează scene erotice şi sadice petrecute între ei în intimitate.

Distanţa ce-i separă pe cei doi se va adânci odată cu trecerea anilor, când fiul, devenit şi el matur, conştientizează ruptura dintre ei: *„Şi-acum, împietrit în lumina albastră a televizorului, alături de fiul său risipitor, înstrăinat cu totul, mai departe de el decât dac-ar fi*

[25] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, III, *op. cit*., p. 1176.
[26] Otto Rank, *Mitul naşterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei* (traducere şi îngrijire ediţie: Monica Medeleanu), Bucureşti, Editura Herald, 2012, p. 124.
[27] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, II, *op. cit*., p. 781.
[28] *Ibidem*, p. 573.
[29] *Ibidem*.

locuit pe cealaltă emisferă...”[30] E mai degrabă o distanţare moromeţiană între tată şi fiu, dacă avem în vedere că Mircea nu crede în valorile promovate de comunism. Ba mai mult, detestă regimul care-l îngrădeşte, îl face să sufere de foame şi frig şi-i limitează libertatea de gândire şi exprimare.

Aşa cum ne-a obişnuit, naratorul se dezice de propriile afirmaţii (sentimente), plasându-se pe o poziţie necreditabilă, punându-l în dificultate pe cititorul care rămăsese fascinat de relaţia mamă-copil şi înclina să-i dea dreptate bătrânului Freud. Este evident că scriitorul inserează conştient elementele livreşti şi nu ezită să denudeze procedeul: *„dragostea şi chiar pasiunea care apar în aproape fiecare rând pe care l-am scris despre mama (şi n-am scris aproape decât despre ea) m-au luat întotdeauna pe nepregătite şi m-au făcut să mă întreb dacă nu-i vorba decât de mizerabile efecte livreşti sau dacă a existat cândva o epocă în care într-adevăr am iubit-o pe mama mai mult decât orice pe lume, şi-atunci, ce conflict, ce frustrare, ce trădare din partea ei a transformat adoraţia în răceală şi poate, subteran, în duşmănie?”*[31] Spiritul ludic ia în derâdere ubicuitatea complexului oedipian: dacă fenomenul Oedip este general, înseamnă că şi Mircişor a fost afectat; din Antichitate la postmodernitate şi până la Apocalipsă toţi băieţii vor fi îndrăgostiţi de mama lor. Căderea mamei în profanul existenţial denotă, potrivit psihanalistului, dezîndrăgostirea de mama care l-a trişat, preferându-l pe tată. Punând sub semnul întrebării imaginea parentală, naratorul renunţă la sentimentalismele anterioare şi devine lucid, intrigat parcă de propria-i confesiune, detaşat.

Complexul oedipian este reiterat într-o scenă apocaliptică, în care protagonist este Vasili, personajul care îşi pierduse umbra pentru a înlesni consătenilor să treacă Dunărea. *Vaporul* la care participă este un ritual orgiastic, practicat cu scopul de a exclude individul din punct de vedere social. Orgia presupune înlăturarea temporară a interdicţiilor, a diferenţelor sociale şi a obligaţiilor de orice tip, ea fiind legată „de partea *nefastă* (s. a.); ea cheamă frenezia, vertijul şi pierderea conştiinţei. E vorba de a angaja totalitatea fiinţei într-o alunecare oarbă către pierzanie, care este momentul hotărâtor al religiozităţii”[32]. Forţa sexuală capătă un înţeles diferit la nivel ritual, de aceea orgia se subsumează regimului promiscuităţii şi permite o eliberare cvasitotală a omului.

Sărbătorile orgiastice aveau drept scop purificarea spiritului şi a conştiinţei, dincolo de limitele individuaţiei. Entităţile feminine provoacă beţia şi încântarea într-o acţiune de restabilire a haosului primordial: *„Vasili nu mai ştia dacă e-n rai sau în iad. Muierile şi spirtul îl duseseră, oricum, pe acea lume.* [...] *Când, după un lung timp, îi desfăcuse pieliţele de sub burtă şi intrase adânc în născătoare, se deşertase acolo mugind răguşit, ca fiarele codrului, aşa cum ţipau şi muierile în preajmă, de parcă vătraie înroşite le-ar fi pătruns între pulpe”*[33]. Împletind beţia cu extazul erotic, orgia desfiinţează opreliştile morale şi participanţii se lasă conduşi de instincte. Dacă la început cuplurile se formează la dans, mai apoi, lipsiţi de orice pudoare, femeile şi bărbaţii se dezbracă, partenerii se schimbă după bunul plac şi se consumă desfrâul sexual într-o „Dezordine de strigăte, dezordine de gesturi violente şi dansuri, dezordine de îmbrăţişări, dezordine, în fine, de sentimente, însufleţită de o convulsie fără de măsură”[34].

Lipsiţi de orice inhibiţie la adăpostul întunericului, participanţii la orgie se lasă în voia plăcerii şi se acuplează instinctiv. Zorii zilei scot la lumină desfrâul şi, în unele cazuri, chiar

[30] *Ibidem*, p. 1211.
[31] *Idem*, *Orbitor*, I, *op. cit*., p. 286.
[32] Georges Bataille, *op. cit*., p. 112.
[33] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, II, *op. cit*., p. 495.
[34] Georges Bataille, *op. cit*., p. 112.

incestul, pentru că „Orgiile rituale [...] nu prevedeau decât o întrerupere furtivă a interdictului ce se opune libertăţii impulsului sexual”[35]. Dezlănţuirile pasionale echivalează cu eliberarea omului de rigorile etice într-o manifestare extatică, de iniţiere în tainele erotice, sub semnul uranicului[36]. Toată noaptea, Vasili s-a desfătat în braţele unei femei, fără a-l interesa cine este, lăsându-se călăuzit doar de simţuri.

Cum „orgia este momentul în care adevărul reversului îşi dezvăluie forţa de a întoarce lucrurile pe dos”[37], dimineaţa, Vasili descoperă că şi-a pângărit propria mamă şi, în acel moment, întreaga sa lume se clatină, universul se prăbuşeşte, dar nu se pot şterge urmele sacrilegiului comis: *„Ridicându-se de pe o fămeie ca o cadră, pe când genele zorilor pătrundeau prin fereştri, un flăcău recunoscuse, în cea pe care o frământase noaptea întreagă, pântecul care-i dăduse viaţă. Se întorsese iată, acolo, pe urmele tatălui său lăsându-şi lapţii ticăloşi în odaia de taină unde plutise odată el însuşi, într-o zeamă de aur. Cu lacrimi mari rostogolindu-i-se din ochi, fămeia-l strângea acum la piept ca o mamă, înfăşurându-i picioarele în părul ei, îndemnându-l să se aline şi să uite”*[38]. Încheierea ritualului restabileşte ordinea şi legea firii umane: fiul recunoaşte că a comis un păcat de neiertat (incestul), iar femeia redevine mamă şi-n această calitate încearcă să-şi ierte copilul, să-i aline suferinţa şi să-l ajute să dea uitării episodul nocturn.

Noul Oedip nu consideră însă că sancţiunea supremă ar fi pierderea luminii ochilor, ci se autopedepseşte, emasculându-se. Virilitatea concentrează energia vitală a omului şi este expresia unei conduite masculine, ce implică exercitarea puterii şi practicarea libertăţii. Spre deosebire de eroul antic al cărui tragism reiese din confruntarea cu destinul, eroul postmodern, ancorat în contingent, vede în extirparea masculinităţii un act compensator: *„Se ridică în picioare, cu maica sa agăţată de el, ca o iederă şi, apucându-şi mădularul negru şi chircit acum de o vinovăţie de moarte, îl reteză dintr-o fulgerare, împreună cu punga preţioasă dindărăt şi-l azvârli ca pe un iepure însângerat, ca pe un prunc nou născut, departe de sine”*[39]. Autoflagelarea constă în mutilarea trupului vinovat şi este săvârşită fără remuşcări sau durere, subliniind forţa morală ce-i anihilase facultatea simţurilor periferice de a recepţiona stimulii externi.

Mircea Cărtărescu îngemănează în această secvenţă ficţională complexul lui Oedip cu desfăşurarea ritualului orgiei, înţeles ca „aspectul sacru al erotismului, în care continuitatea fiinţelor, dincolo de singurătate, îşi atinge cea mai perceptibilă expresie. Dar numai într-un sens. Continuitatea în orgie este insesizabilă, fiinţele, la limită, se pierd în ea, dar într-un ansamblu confuz. Orgia este cu necesitate decepţionantă. Ea este în principiu negare desăvârşită a aspectului individual”[40]. În lumea contemporană, ritualul îşi pierde din însemnătate, iar sfidarea moralei nu încalcă tabuul incestului, văzut ca un act ce diferenţiază fiinţa umană de animalitate. Să fi avut Freud dreptate? În cazul lui Vasili, da; involuntar, s-a culcat cu propria mamă, ceea ce demonstrează că nu rezolvase complexul oedipian. Asemenea unui joc în oglindă, literatura lui

[35] *Ibidem*, p. 111.
[36] *Cf* Julius Evola, *Metafizica sexului*, Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini (traducere de Sorin Mărculescu), ediţia a treia, Bucureşti, Humanitas, 2006
[37] Georges Bataille, *op. cit.*, p. 116.
[38] *Ibidem*, p. 496.
[39] *Ibidem*, p. 497.
[40] Georges Bataille, *op. cit.*, p. 126.

Mircea Cărtărescu proiectează complexul lui Oedip în personajele sale, demonstrând că se poate crea o ficţiune a ficţiunii[41], aşa cum fantazase şi Sigmund Freud.

Poetica postmodernă distruge pe idolul Oedip, care ocupa o poziţie centrală în psihanaliză, pentru a-i demasca falsitatea. Deconstrucţia lumii este determinată de supremaţia timpului şi a prezentului subversiv, punând în lumină individul dintr-o dublă perspectivă: „maşină literară”[42] şi „maşină dezirantă”[43]. Personajul-maşină este descompus până la cele mai rudimentare instincte pentru a-i evidenţia dorinţa de posesie şi stăpânire a timpului prin inversarea raportului trecut-viitor (amintirile-ecran) şi prin penetrarea materialităţii cu ajutorul fantasmelor şi a spiritului ludic: „chiar şi atunci când fantasma este interpretată în deplina ei extensie, nu ca un obiect, ci ca o maşină specifică ce pune dorinţa în scenă, această maşină este doar una teatrală”[44].

Bibliografie

Bataille, Georges, *Erotismul* (traducere din limba franceză de Dan Petrescu), Bucureşti, Editura Nemira, 1998

Bârleanu, Călin-Horia, *Mircea Cărtărescu – Universul motivelor obsedante*, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2011

Cărtărescu, Mircea, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Bucureşti, Humanitas, 2012

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, Bucureşti, vol. I – III, Bucureşti, Humanitas, 2007

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I–III (trad. rom. a fost făcută după ediţia 1969 revăzută şi adăugită, apărută în colecţia „Bouquins”), Bucureşti, Editura Artemis, 1993

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Capitalism şi schizofrenie (I). Anti-Oedip* (traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu), Piteşti, Editura Paralela 45, 2008

Dolto, François, *Când apare copilul. O psihanalistă dă sfaturi părinţilor* (traducere de Delia Vasiliu şi Rodica Stoicescu), Bucureşti, Humanitas, 1994

Evola, Juilius, *Metafizica sexului*, Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini (traducere de Sorin Mărculescu), ediţia a treia, Bucureşti, Humanitas, 2006

Freud, Sigmund, *Opere esenţiale*, vol. 2, *Interpretarea viselor* (traducere din germană Roxana Melnicu, notă asupra ediţiei Raluca Hurduc), Bucureşti, Editura Trei, 2010

Jung, C.G., *Opere complete, 1. Arhetipurile şi inconştientul colectiv* (traducere din limba germană Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu), Bucureşti, Editura Trei, 2003

Jung, C. G., K. Kerenyi, *Copilul divin, fecioara divină. Introducere în esenţa mitologiei* (traducere de Daniela Liţoiu), Timişoara, Editura Amarcord, 1994

Klein, Melanie, *Opere complete, 2. Invidie şi recunoştinţă şi alte lucrări*: 1946 – 1963 (cu o introducere de Hanna Segal, traducere din limba engleză de Anacaona Mîndrilă), Bucureşti, Editura Trei, 2006

Márquez, Gabriel García, *A trăi pentru a-ţi povesti viaţa* (traducere din limba spaniolă, prefaţă şi note de Tudora Şandru Mehedinţi), Bucureşti, Editura RAO, 2010

Rank, Otto, *Mitul naşterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei* (traducere şi îngrijire ediţie: Monica Medeleanu), Bucureşti, Editura Herald, 2012

[41] *Cf.* Gabriel García Márquez, *A trăi pentru a-ţi povesti viaţa* (traducere din limba spaniolă, prefaţă şi note de Tudora Şandru Mehedinţi), Bucureşti, Editura RAO, 2010

[42] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalism şi schizofrenie (I). Anti-Oedip* (traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu), Piteşti, Editura Paralela 4, 2008, p. 55.

[43] *Ibidem*, p. 70.

[44] *Ibidem*, p. 35.

Rocheterie, Jacques de la, *Simbologia viselor* (traducere de Iulian Dragomir), Bucureşti, Editura Artemis, 2006

THE MANAGEMENT OF TOTAL QUALITY AND THE ORGANIZATIONAL CHANGE IN ROMANIAN ORGANIZATIONS

Olivia Roxana Popescu
PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu Jiu

Abstract: In the socio-economic context of Romania - marked by social and economical instability of life, by the affirmation of new "rules" of democracy and political life, the analysis, study and investigation of quality is an objective requirement.
The success of an organization, regardless of the activity is determined by how the customer perceives the quality of the product or service for which he paid a sum of money. Consumer perception is the attitude that will determine his future purchase from the same company. Therefore, all its activities must focus on perfect knowledge of increasingly demanding requirements of the modern consumer. Quality of products or services is, in today's consumer, the key criteria in choosing a company that has established itself in a particular field even quality. Every business should be seen by a sustained activity directed to consumers by knowing their needs, to meet or even exceed their needs. The promotion of the concept "customer perceived quality" brings a number of advantages that will: increase profits, increase the share of loyal customers, cost reduction (reduction of losses), increased employee involvement, lowering their fluctuation.

Keywords: management, organizational change, quality, total quality management, organizattions

Trebuie avut în vedere că implementarea şi managementul sistemelor calităţii costă foarte mult dar ″noncalitatea″ este mult mai costisitoare şi este dăunătoare oricărei organizatii.

După opinia profesorului Naghi Mihai calitatea produselor reprezintă "suma tuturor proprietăţilor şi atributelor care reflectă măsura satisfacerii normelor şi cerinţelor beneficiarului în legătură cu utilizarea produselor. Ea constituie expresia finală a calităţii proceselor de producţie" (Naghi și Stegerean, 2004, pp.296)

Managementul Calităţii Totale este un nou concept, care se transpune în practică într-o nouă viziune (calitatea totală, adică depăşirea aşteptării clienţilor) şi o nouă organizare a activităţilor. Implementarea TQM într-o instituţie presupune o schimbare de atitudine, de mentalitate a întregului personal, începând cu managerul la vârf şi până la ultimul executant „Pregătirea terenului“ într-o organizaţie presupune transformarea „culturii organizaţionale”- a modului zilnic de manifestare, într-o cultură adecvată calităţii. Implementarea unui program de calitate totală şi TQM durează o perioadă de timp, tocmai datorită neîncrederii unora în „schimbare”. Pentru o reuşită a implementării TQM este necesară o angajare deplină a managerului la toate nivelurile: la cel mai înalt nivel dezvoltă strategii, la mijloc este responsabil cu implementarea la nivel operaţional se folosesc tehnici şi instrumente adecvate managementului calităţii.

Armand V. Feigenbaum este creatorul conceptului „Total Quality Control" (controlul total al calităţii) [TQC] în sensul că toate compartimentele firmei trebuie să participe la

programul calităţii specific organizaţiei respective. El considera calitatea inseparabilă de costul de producţie. El a definit prima dată acest concept într-un articol apărut în revista „Harvard Business", în anul 1956, astfel : „ principiul de bază al conceptului de calitate totală, care reflectă şi diferenţa fundamentală faţă de alte concepte, constă în aceea că, pentru a obţine o eficienţă corespunzătoare, ţinerea sub control a calităţii trebuie să înceapă cu identificarea cerinţelor de calitate ale consumatorilor şi să înceteze numai după ce produsul a ajuns la consumator, iar acesta este satisfăcut. Total Quality Control înseamnă coordonarea acţiunilor lucrătorilor, a maşinilor şi informaţiilor pentru atingerea acestui obiectiv ". În principala sa lucrare, Total Quality Control , considerată şi în prezent de referinţă în domeniu, Feigenbaum formulează o definiţie mai completă a conceptului: „ Total Quality Control reprezintă un sistem efectiv pentru integrarea eforturilor din toate compartimentele întreprinderii (marketing, engineering, producţie şi service) privind realizarea, menţinerea şi îmbunătăţirea calităţii în scopul satisfacerii totale a clientului, în condiţii de eficienţă ". Prin urmare, asemenea lui Deming şi Juran, el opinează că un produs sau serviciu poate fi considerat de calitate, numai atunci când satisface aşteptările consumatorului . El acorda însă o importanţă deosebită corelaţiei dintre calitate şi preţ, demonstrând o „orientare spre costuri", în definirea calităţii produselor .

Feigenbaum îşi defineşte conceptul sau de TQC prin intermediul următoarelor elemente[1] :

- formularea clară a politicii calităţii;
- orientare absolută spre client;
- integrarea activităţilor la nivelul întreprinderii;
- stabilirea clară a atribuţiilor şi responsabilităţilor;
- stabilirea unor măsuri speciale de asigurare a calităţii la subfurnizori; - asigurarea echipamentelor necesare de inspecţie şi încercări;
- asigurarea unor procese, metode de supraveghere şi a unui sistem informaţional eficient, referitor la calitate;
- motivarea şi pregătirea lucrătorilor în domeniul calităţii; - evaluarea nivelului calităţii prin costuri;
- măsuri corective eficiente;
- supravegherea continuă a sistemului calităţii, cu asigurarea unui feedback informaţional;
- audituri periodice ale sistemului calităţii.

Definirea noţiunii de calitate şi problemele legate de asigurarea calităţii bunurilor i-a preocupat de mult pe oamenii de ştiinţă şi mai ales pe practicieni. Preocupările privind calitatea serviciilor sunt mult mai recente, datând, conform literaturii de specialitate, de câteva decenii.

Conform standardelor internaţionale existente în vigoare în domeniul calităţii (ISO 9000: 2000) multe dintre problemele specifice calităţii bunurilor se pot adapta şi la cele ale serviciilor căci „acolo unde se foloseşte termenul de produs se poate înţelege şi un serviciu”.

Din punct de vedere etimologic termenul de calitate provine din cuvântul latinesc „qualitas”, care la rândul său derivă din cuvântul „qualis”, care are semnificaţia „fel de a fi”. Numeroasele preocupări privind atât definirea noţiunii de calitate cât şi modul de măsurare a ei au condus la existenţa unei bogate literaturi în domeniu precum şi la apariţia unor multiple puncte de vedere privind conţinutul noţiunii de calitate a bunurilor şi serviciilor.

[1] Feigenbaum, A.V., Total Quality Control, New York: McGraw-Hill, 1960, p.22;

În continuare, vom prezenta câteva dintre definiţiile calităţii găsite în literatura de specialitate:

Conform terminologiei ISO 9000: 2000, prin calitate se înţelege „ansamblul de proprietăţi şi caracteristici ale unui bun sau serviciu care îi conferă acestuia aptitudinea de a satisface necesităţile exprimate sau implicite”[2];

Standardul industrial japonez JIS 78101: 1981 definea calitatea ca „totalitatea caracteristicilor sau performanţelor unui bun/serviciu, care determină aptitudinea acestuia de a corespunde, de a se potrivi cu destinaţia dată de către client, cu intenţia de utilizare a clientului”[3] ;

Societatea Americană pentru Controlul Calităţii (ASQ) definea în anul 1979 calitatea ca „o abordare sistemică şi sistematică în scopul obţinerii excelenţei în legătură cu bunurile sau serviciile realizate de o întreprindere, în special în ceea ce priveşte modul în care ele sunt conforme cu cerinţele clienţilor şi le satisfac nevoile”[4];

"Prin calitate nu trebuie să se înţeleagă cel mai bun bun/serviciu în sens absolut, ci cel mai bun bun/serviciu în condiţiile impuse de către client, condiţii izvorâte din modul de utilizare şi preţul de vânzare”;

Dicţionarul Enciclopedic al Limbii Române defineşte calitatea ca „o categorie filosofică exprimând unitatea însuşirilor şi laturilor esenţiale, în virtutea căreia, într-un sistem dat de relaţii, un lucru este ceea ce este, deosebindu-se de celelalte lucruri, dar şi asemănându-se cu cele din aceeaşi clasă, specie, etc. şi a cărei schimbare atrage după sine transformarea (saltul calitativ) acelui lucru în altul”[5] ;

Calitatea este „expresia gradului de utilitate socială a produsului, măsura în care, prin ansamblul caracteristicilor sale tehnico-funcţionale, psiho-senzoriale şi ale parametrilor economici satisface nevoile pentru care a fost creat şi respectă restricţiile impuse de interesele generale ale societăţii privind eficienţa economică, protecţia mediului natural şi social” [6];

Juran, J. M. defineşte calitatea ca fiind „aptitudinea de a satisface necesităţile sau măsura în care produsul serveşte cu succes aşteptările consumatorilor” [7];

„calitatea înseamnă să îndeplineşti şi să depăşeşti aşteptările consumatorilor” [8];

„Calitatea este singura forţă importantă care contribuie şi duce la creşterea economică a companiilor pe pieţele internaţionale” [9]

Astfel, se poate concluziona că, în literatura de specialitate, există azi o multitudine de definiţii date calităţii, definiţii care prezintă puncte de vedere diferite privind conţinutul conceptului de calitate şi factorii determinanţi ai calităţii bunurilor sau serviciilor. În acest sens, calitatea este văzută ca „satisfacerea unei necesităţi”, „conformitatea cu specificaţiile”, „gradul de satisfacere a consumatorului”, „capacitatea de a îndeplini o trebuinţă”, „atractivitatea unui produs pe piaţă”, „ceea ce determină un consumator să-l cumpere”, „conformitatea cu un model dat” etc. Trebuie menţionat, că în ciuda unor puncte de vedere extrem de eterogene, anumiţi specialişti au încercat o anumită clasificare şi grupare a modului de definire a calităţii.

[2] www.iso.org
[3] Ilieş, L., Managementul calităţii totale, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003, p.13;
[4] Ciurea, S. şi Drăgulănescu, N., Managementul calităţii totale, Bucureşti: Editura Economică, 1995, p.73;
[5] Şraum, Ghe., Merceologie şi asigurarea calităţii, Cluj-Napoca:Editura George Bariţiu, 2000, p.109;
[6] Ibidem, p.113
[7] .Juran, J.M. şi Gryna, F.M., Calitatea produselor, Bucureşti: Editura Tehnică, 1973, p.23;
[8] Stanciu I., MANAGEMENTUL CALITĂŢII TOTALE, Bucureşti: Cartea Universitară, 2003, p.65;
[9] Feigenbaum, A.V., Total Quality Control, New York: McGraw-Hill, 1960, p.22;

Menţinerea şi ameliorarea sunt inseparabile în managementul japonez. Ameliorarea este analizată prin doi termeni: kaizen şi inovaţie. Kaizen, care în traducere înseamnă schimbare în bine, semnifică mici ameliorări aduse prin eforturi permanente unui nivel de normativ însuşit. Mesajul strategiei Kaizen este că nu trebuie să treacă o zi fără să intervină o ameliorare în activitatea fiecărui salariat şi a firmei. Credinţa potrivit căreia ameliorarea este o acţiune care nu are sfârşit este profund înrădăcinată în mentalitatea japoneză. Inovaţia, se realizează prin schimbări bruşte şi generează ameliorări radicale, în raport cu situaţia iniţială, care se datorează unor investiţii importante în tehnologie performantă şi în echipamente.

Strategia îmbunătăţirii continuă, concepţia fundamentală a managementului calităţii practicat în Japonia, a fost lansată de Masaaki Iamai, preşedintele Corporaţiei Cambridge din Tokio, apreciat ca cel mai bun specialist japonez în domeniul managementului calităţii. În gândirea acestuia, Kaizen este un concept ,,umbrelă", care asimilează principalele metode şi concepţii practicate în managementul calităţii din Japonia şi a căror valoare este recunoscută pe plan mondial. Sugerând strategia paşilor mărunţi pentru îmbunătăţirea calităţii, Kaizen se deosebeşte de metodele şi concepţiile practicate în acest scop de managerii europeni şi americani, care pun accentul pe inovaţii. Superioritatea conceptului rezultă din faptul că prin aplicarea strategiei paşilor mărunţi, resursele necesare sunt nesemnificative, în timp ce strategiile bazate pe inovaţie necesită investiţii foarte mari, cu toate că rezultatele sunt relativ aceleaşi. În plus, Kaizen pune pe primul plan salariaţii firmei, care sunt motivaţi să participe în mod conştient şi responsabil la realizarea obiectivelor calităţii. Conducătorii firmelor japoneze îşi motivează salariaţii să participe cu ataşament şi dăruire la aplicarea strategiei kaize. Astfel, rezolvarea unor probleme sociale cum sunt angajarea pe viaţă, salarii corespunzătoare cu calitatea muncii, sindicate în fiecare firmă, premii etc. sunt stimulente specifice managementului japonez.

Schimbările organizaţionale pot fi de mică anvergură, cum ar fi organizarea muncii, sau de mare anvergură influenţând organizaţia în ansamblul ei. Schimbarile care influenteaza organizatia in ansamblul ei poartă denumirea de schimbări organizaţionale programate şi pot avea ca si cauze creşterea concurenţei şi globalizarea economiei. Schimbarea nu este un simplu eveniment ci un proces complex cu confruntări între forţele „pro" şi „anti" schimbare. O schimbare poate să fie iniţiată şi de manager – pentru a reduce puterea forţelor care se opun schimbării şi presiunile pieţei, prin strategii corespunzătoare pentru câştigarea clienţilor pe baza criteriilor de competitivitate existente pe piaţă în acel moment. Avand la baza faptul ca piata este condusa de criteriiile de competitivitate, organizaţiile nu le pot modifica, iar mediul creează presiuni externe care determină schimbări. Organizaţiile care ignoră modificările condiţiilor pieţei pot plăti scump evitarea acţiunilor de schimbare. Orice schimbare în organizaţie produce efecte dincolo de zona în care are loc schimbarea, dar pentru schimbare trebuie cunoscuţi factorii de influenţă ai acesteia, ei sunt de 2 feluri: a. factori externi, b. factori interni. Factorii externi ai schimbării derivă din factorii mediului organizaţional extern: generali şi specifici. Mediul organizaţional specific are o influenţă puternică asupra schimbărilor dintr-o organizaţie. Competitorii influenţează organizaţia prin modul de formare al preţurilor şi prin liniile de producţie, clienţii determină ce produs poate fi vândut şi la ce preţ, iar furnizorii afectează o organizaţie prin creşterea sau reducerea preţurilor. Organizaţiile guvernamentale sau neguvernamentale pot opri sau închide o linie de producţie, pe când sindicatele constituie o forţă considerabilă care trebuie lată în considerare la negocierea unor salarii mai mari sau la declanşarea unei greve; acţionarii por determina schimbarea consiliului de administraţie, iar partenerii pot încerca să facă diferite modificări. Factorii interni pot cauza schimbări importante.

Conducerea superioară poate să revizuiască strategia organizaţiei şi ca urmare poate determina schimbarea profilului producţiei, o anumită rată de creştere a vânzărilor, modificarea programului şi condiţiilor de muncă, schimbarea atitudinii faţă de calitate, etc. În contextul economic actual toate culturile organizaţionale trebuie să agreeze şi să sprijine sistemele calităţii, ca fiind cele mai eficiente pârghii de menţinere şi de extindere a poziţiilor ocupate pe diversele pieţe de diferite organizaţii. O posibilă schimbare organizaţională care vizează trecerea la o cultură orientată spre schimbare este posibilă prin implementarea valorilor caracteristice conceptului de managementul calităţii prin realizarea unor acţiuni specifice.[10]

Managerii din diverse organizaţii recunosc în general nevoia pentru schimbare, ca o modalitate de a face faţă presiunilor competitive, dar mulţi nu înţeleg cum trebuie să fie implementată schimbarea. Comportamentul angajaţilor este determinat în mare măsură de rolul pe care aceştia trebuie să şi-l asume. Dacă vom crea pentru ei noi responsabilităţi, roluri în echipe şi un comportament coordonat pe procese, se va crea o nouă situaţie, care va forţa atenţia şi activitatea lor asupra proceselor. Aceasta va conduce la schimbarea culturii. Echipele reprezintă un element de bază al Managementului Calităţii Totale. Dacă se urmăresc schimbări în calitate, piaţă, costuri, dezvoltare produs sau serviciu, trebuie să existe coordonare îndeaproape cu grupurile de marketing, proiectare, producţie şi distribuţie. Angajamentul este elementul de sprijin pentru nivelurile superioare de cooperare, iniţiativă şi efort care vor fi necesare pentru a înţelege şi a lucra în labirintul de procese care există în cele mai multe organizaţii. La acesta se mai adaugă cunoaşterea organizaţiei ca un întreg, a factorilor de succes critici, a descompunerii proceselor, a anumitor instrumente şi tehnici şi competenţe interpersonale pentru o comunicare eficientă în cadrul proceselor. Acestea sunt esenţiale dacă se doreşte identificarea şi rezolvarea problemelor prin echipe. Dacă unele dintre aceste elemente lipsesc, procesul de schimbare va intra în colaps. Dificultăţile cu care s-au confruntat multe organizaţii sunt cauzate de faptul că acestea rezolvă doar o parte din aceste cerinţe. Organizaţiile vor evita problemele „programelor de schimbare" doar printr-o concentrare asupra structurii de procese şi recunoscând rolul şi responsabilităţile angajaţilor relativ la procesele în care lucrează. Managementul superior trebuie să înceapă dezvoltarea noii structuri orientate pe proces respectând anumite etape. Ordinea acestor etape este importantă, pentru că unele dintre activităţi se vor dovedi a fi necorespunzătoare dacă încep prea curând.

Etapele implementării managemetului calităţii totale:[11]

Etapa 1. Obţinerea angajamentului pentru schimbare prin organizarea echipei manageriale Punctul de start trebuie să fie o analiză generală a organizaţiei şi a transformărilor solicitate de echipa managerială. Prin realizarea acestei analize diagnostic asupra schimbărilor impuse, asupra problemelor care există şi asupra domeniilor care trebuie îmbunătăţite, se obţine un angajament iniţial, vital pentru începerea procesului de transformare.

Etapa 2. Dezvoltarea viziunii şi misiunii Odată ce echipa managerială s-a angajat în analiza schimbărilor necesare, se poate dezvolta o viziune şi o misiune care vor ajuta la definirea noii strategii, a rolurilor şi responsabilităţilor. Aceasta va conduce la un flux coordonat al analizei proceselor care traversează domeniile funcţionale tradiţionale la toate nivelurile organizaţiei, fără a schimba structurile formale, funcţiile şi sistemele care pot crea rezistenţă.

Etapa 3. Descompunere misiunii în factori critici de succes Definirea unei misiuni nu este suficientă pentru a se asigura şi implementarea ei, ea trebuie transformată prin factorii săi critici de succes în procese de bază. Factorii critici de succes pot fi definiţi: ce trebuie să facă

[10]http://mariusboita.acciza.ro/ro/uploads/MANAGEMENTUL%20CALITATII%20ZI.pdf
[11] Ibidem

organizaţia pentru a atinge misiunea? Identificarea factorilor critici de succes pornind de la misiune se realizează prin brainstorming în cadrul căruia se analizează impacturile posibile ale misiunii. În acest fel pot fi identificaţi factori pornind de la politici la costuri, de la culturi naţionale la particularităţi ale pieţelor regionale, etc. Exemple de factori critici de succes: furnizori de prim rang, angajaţi instruiţi şi motivaţi, dezvoltarea de produse noi care să satisfacă cerinţele pieţei, noi oportunităţi de afaceri, produse de cea mai bună calitate.

Etapa 4. Definirea indicatorilor cheie de performanţă Odată terminat CE trebuie făcut, este necesar să fie identificaţi indicatorii cheie de performanţă, care se recomandă să fie mărimi măsurabile. Aceasta ne va ajuta să transformăm declaraţiile generale cuprinse în misiune în ţinte clare. Fiecare factor critic trebuie să aibă un responsabil, membru al echipei manageriale care sprijină misiunea şi factorii critici de succes. Sarcinile acestui responsabil sunt: să definească indicatorii cheie de performanţă şi ţintele corespunzătoare; să asigure colectarea şi înregistrarea datelor; să monitorizeze şi să raporteze progresul pentru realizarea factorilor critici de succes; să analizeze şi să modifice indicatorii cheie de performanţă acolo unde este cazul.

Etapa 5. Identificarea proceselor de bază În această etapă echipa managerială trebuie să instituţionalizeze misiunea sau schimbarea sub forma proceselor care vor continua să fie puse în practică după ce schimbările au fost realizate. Procesele de bază descriu ce se realizează sau ce trebuie să fie făcut astfel încât organizaţia să realizeze factorii critici de succes. Pentru fiecare factor critic de succes este identificat un proces, procesele rezultate trebuie să fie suficiente pentru ca factorii critici de succes să fie atinşi. Fiecare proces trebuie să aibă un responsabil, de preferat membru al echipei manageriale.

Etapa 6. Descompunerea proceselor de bază în suprocese, activităţi şi sarcini şi formarea echipelor de îmbunătăţire. Odată procesele de bază definite, este necesar ca o nouă structură de procese să fie făcută să funcţioneze. Pentru aceasta este necesară descompunerea proceselor de bază în suprocese, activităţi şi sarcini. Sarcinile sunt realizate de către indivizi (elaborarea unui suport de curs). După analiza proceselor trebuie elaboraţi indicatori pentru măsurarea performanţei proceselor, suproceselor, activităţilor şi sarcinilor.

Etapa 7. Integrarea angajaţilor şi proceselor prin desfăşurarea politicii sau procesul de transformare a obiectivelor. Dacă misiunea şi obiectivele măsurabile au fost analizate în termenii factorilor de succes critici şi a proceselor de bază, organizaţia trebuie să înţeleagă acum cum poate să realizeze misiunea. Îmbunătăţirea continuă reprezintă probabil unul dintre cele mai puternice concepte manageriale. Conceptul necesită o abordare sistemică a managementului calităţii, care are următoarele componente: planificarea proceselor şi a intrărilor acestora; furnizarea intrărilor; realizarea proceselor; evaluarea ieşirilor (rezultatelor); examinarea performanţei proceselor; modificarea proceselor şi a intrărilor lor. Sistemul trebuie să fie conectat foarte bine cu evaluarea continua a nevoilor clienţilor şi depinde de fluxul de idei pentru a face îmbunătăţiri, reduce variaţia, genera o mai mare satisfacţie a clienţilor. Focalizarea pe client – scopul tuturor activităţilor şi eforturilor oricărei organizaţii este acela de a face îmbunătăţiri pentru a-i servi cât mai bine pe clienţi. Aceasta înseamnă că trebuie să cunoască în permanenţă, prin măsurare şi feed-back, opinia clienţilor referitor la produsele şi serviciile achiziţionate. Înţelegerea proceselor. Pentru desfăşurarea corespunzătoare a unui proces este esenţial să se înţeleagă ce determină performanţa şi rezultatele (ieşirile) sale. Aceasta înseamnă o focalizare pe proiectarea şi controlul intrărilor, lucrând îndeaproape cu furnizorii şi înţelegând fluxurile proceselor pentru a determina întreruperile şi a reduce pierderile. Angajamentul întregului personal pentru calitate. Primul pas este de a convinge pe fiecare angajat de rolul său în calitatea sistemului de management al calităţii. Managerii trebuie sa ia iniţiativa, iar

managementul de la cel mai înalt nivel are o responsabilitate personală pentru calitate. Gradul de entuziasm şi motivare al managementului va determina uşurinţa cu care întreaga forţă de muncă este motivată.

Bibliografie:

1.Ciurea, S. şi Drăgulănescu, N., Managementul calităţii totale, Bucureşti: Editura Economică, 1995;

2. Feigenbaum, A.V., Total Quality Control, New York: McGraw-Hill, 1960;

3.Ilieş, L., Managementul calităţii totale, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003;

4.Juran, J.M. şi Gryna, F.M., Calitatea produselor, Bucureşti: Editura Tehnică, 1973;

5.Stanciu I., MANAGEMENTUL CALITĂŢII TOTALE, Bucureşti: Cartea Universitară, 2003;

6.Şraum, Ghe., Merceologie şi asigurarea calităţii, Cluj-Napoca: Editura George Barițiu, 2000;

7.http://mariusboita.acciza.ro/ro/uploads/MANAGEMENTUL%20CALITATII%20ZI.pdf

8.www.iso.org

MAPPING O'NEILL'S SITES OF MEMORY IN BUCHAREST: AN IMAGINARY RENEWAL OF A FORMER TRANSATLANTIC CONNECTION

Adriana-Carolina Bulz
PhD, Technical Military Academy of Bucharest

Abstract: In the present paper I will take up the challenge of renewing the transatlantic connection established in the 1940s by the Romanian critic Petru Comarnescu with O'Neill's dramatic heritage – first and foremost by activating the resources of cultural memory that have lingered on in Bucharest: architectural sites, museum artifacts, archives and diaries that still reverberate with echoes from the past, and also by emphasizing the contribution brought by several cultural agents that have been striving to preserve and excite the public interest in O'Neill's theatrical universe.

Keywords: cultural artifacts, sites of memory, transatlantic connections.

Motto: „Theater is a function of rememberance. Where memory is, theater is." (Blau 383)

My paper uses Pierre Norat's vision of the simbolic significance of certain sites and objects for a nation's history in order to dwell upon the lingering connection between various artifacts of the intellectual and urban landscape of Bucharest and the memory of Eugene O'Neill's spiritual passage through Romanian culture. As the link with the American playwright's universe remains (for the moment) merely an event of our cultural past, I am trying to take up the challenge of renewing the transatlantic connection that the Romanian critic Petru Comarnescu initiated in the 1940s, when O'Neill's trilogy *Mourning Becomes Electra* was first staged at the National Theater in Bucharest. I will pass from an investigation of the architectural sites and objects that still reverberate with O'Neill's memory (the reconstructed façade of the former National Theater, the National Theater Museum artefacts) to those intelectual sites where one may still encounter the vivid traces of O'Neill's Romanian presence (as in the proceedings of *The Eugene O'Neill Symposium* of 2003, held at the National Theater in Bucharest). Wherever possible, I will try to provide an imaginary link with the playwright's universe, based on the echoes and resonance of the investigated sites of memory.

In an age when history seems accelerated due to the media coverage of events that dilates historical perception, memory struggles to survive by "crystallizing and secreting itself" (Nora 7) in certain sites that preserve, symbolically at least, the link with a past from which we have been unwittingly cut loose. As in the case of a historian who is personally involved with subject of his research, the quest for memory becomes similar to the search for one's history, fuelled by a series of uncomfortable feelings that have led to the modern obsession with archives but also to the individual search for origins and identity: "Fear of a rapid and final disappearance combines with anxiety about the meaning of the present and uncertainty about the future, to give even the most humble testimony, the most modest vestige, the potential dignity of the memorable." (Nora 13)

Regarding the preservation of Eugene O'Neill's cultural memory in our country, several significant steps have recently been taken through the agency of individual and collective initiative. The main locus of memory from which I consider we should start our retrospective itinerary is the old National Theater building or, better said, the site where it once stood – on the historical Victoria Road. Even though there is no commemorative plate on site to recall the catastrophe that erased the famous architectural monument in 1944, we can contemplate instead its reconstructed creamy-white façade with baroque elements, utterly incompatible in style with the steel-and-glass silhouette of the Novotel Hotel that rises behind it, exactly where the Bucharest National Theater once stood. Erected in 2007, this ultra-modern French hotel adorned with its neo-classical façade is a perfect exemplification of Nora's "sites of memory", understood as "a purely material site invested by imagination with a symbolic aura that becomes the object of a ritual" (Nora 19). In this case, the ritual is mostly private, since not many of the inhabitants of Bucharest realize the cultural significance of the old-style façade, and it involves a "will to remember" that characterizes the enterprise of the present article. The architectural project of the *new* hotel (as its name also suggests) included the reconstruction of the façade of the *old* theater building, thereby revealing a most striking incorporation of an element of the past into the present landscape. Inside the hotel lobby one can visit the stylish "Café Theatro", whose designer unfortunately opted for a minimalist style of decoration which bears almost no connection with the artistic universe that its name evokes[1]. Nevertheless, this twisted "lieu de memoire" does revive the historical location where O'Neill's *Mourning Becomes Electra* was initially staged, in the unique circumstances of the second world war, since its mere existence becomes an "illumination of discontinuity" (Nora 17) by which the past becomes a palpable presence where we might seek "the decipherment of what we are in the light of what we are no longer" (Nora 18). Stimulated by our knowledge of past performances, whose echo may reach us while looking through the stage reviews of old times, we might even find ourselves in the disposition of attending an imaginary evening at the theater to watch O'Neill's fascinating trilogy, entranced by the acting of George Vraca or Aura Buzescu. And if, consequently, the theatrical offer on display in contemporary times seems rather shallow and dismal by comparison, one should still rest content that our remembrance of the past and its vivid imaginary recreation supported by this paradoxical site of memory can help us become better judges of the standards of artistic taste.

According to Pierre Nora, every site of memory has an original intention and "a return in the cycles of memory", being thus a "mise-en-abîme" of the significance of the past (Nora 20). We can never know where the imaginary reconstruction of history as remembered may lead us. But, as we become aware of the full significance of the original event which we are contemplating from our distant future, we should consider this risk worth taking. Besides the reconstructed National Theater façade of Novotel Hotel, there are other "collections" of memories which can be traced and some of these evoke, for the conscientious spectator, a continuing significance of Eugene O'Neill cultural persona. Foremost among these, there should be revisited the luminous traces of great artistic performances harbored by the National Theater Museum.

The museum is located in the *new* building of the National Theater of Bucharest from University Square and contains artifacts dating back to 1834 - when the first generation of professional actors appeared - and up to 1944, the year when the National Theater walls

[1] The walls are sparsely decorated with posters showing blurred sections of a dance performance. Instead, one may have opted for full-size pictures of the former glories of our stage: Aura Buzescu, Dina Cocea, George Vraca, Agepsina Macri-Eftimiu etc.

crumbled under the charges of the German bombers. That fatally significant theater season equally saw the premiere of Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*. Thus, in the museum we can trace - through photos, artistic props and personal objects - the lingering memory of the great artists that once embodied the Mannon dynasty: George Vraca, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Agepsina Macri-Eftimiu…Stepping inside the museum, we become acutely aware of the paradoxical divergence and convergence of memory and history, of the double nature of the exhibits - at once material traces of historical presence and imaginary objects of memory whose restrictive play is freely allowed in the realm of individual sensibility. And, as it happened with the architectural mix represented by the design of Novotel Hotel, the old is juxtaposed with the new – the past thus informing and creating an aura for the present that is incorporated into the cultural unconscious of our capital, adding to its indefinable charm.

From an initiative of the DIALLOG Cultural Association, *The Romanian-American Artists' Theater* re-opened its activities in November 2003, on the occasion of the *Eugene O'Neill* Symposium, an event commemorating fifty years from O'Neill's death in 1953. The symposium was a premiere for the South-Eastern Europe and it resulted from the cooperation of three cultural institutions: the National Theatre of Bucharest, the *Eugene O'Neill* Artists' Theatre and the Romanian Cultural Centre of New York, while it also benefitted from the joint support of the Romanian Ministry of Culture and Religious Affairs and of the US Embassy in Romania. Therefore, this unique public event can and should be considered a landmark in the Romanian-American cultural dialogue.

The symposium tried to answer several questions that equally constituted themselves into starting points for my PhD dissertation[2]: "Why isn't O'Neill staged anymore by the American and European theaters? Is his work relevant or not as literature of the world? What happens to the posterity of an author who won two Pulitzers and a Nobel for literature?" During the three days of the symposium, leading figures of Romanian and American culture paid homage to O'Neill, talking about his works and life. Below, I am offering an overview of the discussions that ensued during the reunion, while equally commenting upon the significance of this transatlantic encounter hosted by the National Theater Building - one of our most precious "sites of memory" fortunately (re)visited by O'Neill's spirit on this above-mentioned occasion.

As customary with commemorative events, the meeting was attended by several personalities representative for the transatlantic connections between Romania and the United States. Once the opening speech was held by writer Dinu Săraru, Head of the National Theatre in Bucharest at the time, the first to speak among the foreign guests was Dan Sullivan, Director of The Critics' Institute at the *Eugene O'Neill* Theater Centre in Waterford (Connecticut), who delivered a commentary on "Trying to Hate O'Neill" – an ironic revision of the well-known article by Eric Bentley, "Trying to Like O'Neill" (1952). Sullivan elaborated on Bentley's famous assertion that O'Neill was frequently a very bad writer, especially when he was trying to be profound, the example proposed being *The Strange Interlude*. Sullivan claimed that the interior monologues in this "telenovellistic" play are a terrible strain on the actors and continued by acknowledging that, historically at least, one can't ignore O'Neill's contribution to the field of drama – he *is* America's first playwright after all. Moreover, he acknowledged that O'Neill has a perpetually modern appeal. This is the reason why, he explained, every premiere of O'Neill's in the last 50 years has been an event, no matter where it was staged. Sullivan also

[2] *Transatlantic Connections: Eugene O'Neill's Reception in Romania* (defended in 2012)

praised O'Neill's tenacity that despised the artistic limitations of the stage, and finally expressed his admiration for this playwright who, while writing "in his own blood", had returned to the simplicity of plays about people towards the end of his career. This is perhaps one more proof of O'Neill's humanism (in the sense of love for humanity), since he was able to transform his own painful experiences into subject matter for the public – in a noble act of communion that reached out to the hearts of people all around the world. In his closing remarks, Sullivan added a few relevant anecdotes – among which, he mentioned the fact that many of his friends can swear that phantoms really haunt the O'Neill's memorial house in New London, which was turned into the premises of the *Eugene O'Neill* Theater Centre. It is here that, under Sullivan's guidance, summer courses for young critics are being held every year and opportunities are available for furthering the transatlantic dialogue.

The next to take the floor was Professor Odette Caufman-Blumenfeld from the University of Iaşi, with a lecture on "Stereotypes in O'Neill's Plays". During her presentation, professor Blumenfeld emphasized the fact that O'Neill was constantly obsessed with the feeling of death, due to the unfortunate circumstances in his biography, and therefore the tragic sense of life is present in all his plays, in which the characters are longing for the unattainable. Caufman-Blumenfeld's remarks were extremely useful for the general public, who was less acquainted the playwright's life and works. Her speech was followed by that of theatre historian Ionuţ Niculescu[3] who referred to the existence of a letter through which Liviu Rebreanu, former Head of the National Theater, had informed O'Neill about the staging of *Mourning Becomes Electra* in the difficult historical circumstances of the year 1944. Following in the same vein, theater critic Irina Coroiu talked about the reception of O'Neill in Romania, evoking memorable performances from the last three decades, with a special focus on Liviu Ciulei's work, while Dan Grigorescu – Head of the *George Călinescu* Institute of the Romanian Academia - talked about a mysterious collaborator of O'Neill: a Romanian stage designer working in the United States in the 1940s. Other Romanian contributors to the event were the most recent PhD graduates who had approached O'Neill's drama in their dissertations at the Romanian Theatre Academy in Bucharest (UNATC): Aurelian Burtea and Mihaela Dumitriu[4].

Another insightful addition to the transatlantic cultural dialogue generated by the symposium was the intervention of British dramatist and theater critic John Elsom[5], who recalled the cultural shock of seeing an O'Neill play for the first time, in 1956, when the English theatre was dull, contained, and emotionless. He frankly confessed that seeing O'Neill and Williams' plays had made his parents' generation draw the conclusion that the characters in these dramas were merely irrational savages but the young generation of the 1950s felt relieved by the freedom of expression encountered in the plays. Concluding his argument, Elsom declared himself lucky to be living in a culture based on interdependencies and appreciated that the essence of O'Neill's dramatic expression was the courage to communicate the essence of true passion.

On the last day of the symposium, actor and theatre professor Mircea Albulescu talked about the National Television version of *Desire under the Elms*. He also debated authoritatively

[3] At present, he is custodian of the National Theater Museum and had the kindness of inviting me to see the exhibits. He is also remarkably prolific in publishing studies on the cultural memory of our theater.

[4] The former discussed about the sense of existence in O'Neill's plays, while the latter placed O'Neill's drama in the context of the moral crisis of modern individualism, both communications defending the relevance of O'Neill's dramatic contribution for our present era.

[5] Founder of the Bush Theatre in London and Director of Arts Interlink, editor at "US Magazine" and "The World and I" from 1986.

with the detractors of the playwright, comparing the destinies of O'Neill's heroes to those of Chekov's characters, whose 'success' consists in their powers of endurance. Yet another significant contribution to the debate was brought by American actress Salome Jens[6], who talked about the rediscovery of O'Neill in the U.S.A. after the staging of *Long Day's Journey into Night* (1956), in which she had performed. She confessed that her artistic destiny stood under the sign of O'Neill's heroines and emphasized the importance of her meeting with director and producer Theodore Mann[7], also present at the symposium with a presentation of his life-long dedication to staging O'Neill's plays. Besides her participation in the National Theater symposium, Salome Jens also starred in two plays by Eugene Ionesco and declared herself happy about visiting Romania, a country that loves the theater and respects O'Neill's cultural memory.

This remarkable cultural event was hosted and coordinated by Romanian director Alexa Visarion, who managed to bring an exquisite touch for his foreign and Romanian guests by presiding as host. In his own turn, he talked about the cultural goals of the *Romanian- American Artists' Theater* and its future projects[8], including an adaptation after O'Neill's *A Touch of the Poet*. As a proof of his intent to bring O'Neill up-to-date, director Alexa Visarion stated that he was planning to change the title of this historical play into *Vote for Andy Jackson*! and to turn it into a reflection of the contemporary political realities in Romania. Thus, through the enterprise of the *Romanian-American Theatre*, the cultural dialogue between the two countries was going to be strengthened, with O'Neill's plays providing a relevant connection. Finally, Alexa Visarion expressed his hope that this spiritual dialogue would be extended to include other cultures, like the Russian or the Japanese one, because, he insisted, only in this way can one truly speak about multiculturalism in an allegedly free and unprejudiced world.

Last but not least, the audience was entranced upon hearing a recording of O'Neill reciting a monologue, in which the stage skills of the author were revealed, as well as his unique accent and pronunciation. In this way, one could speculate that Eugene O'Neill's spirit was equally present at this reunion of his admirers, illuminating the atmosphere, and so was that of Romania's national playwright - Ion Luca Caragiale - who lent his name to the premises that hosted the event. But perhaps the truly important achievement of the symposium, in terms of cultural dialogue, was the staging - for the first time in the Bucharest of the new millennium - of two O'Neill's plays in a coupé show. Entitled *O'Neill's First Time*, the event included O'Neill's first and last plays: *Before Breakfast* (directed by Crenguța Țolea, starring Paula Maria Frunzetti) and *Hughie* (directed by Aurel Palade, starring Adrian Anghel and Virgil Aioanei). Both directors were young graduates of the Theatre Academy in Bucharest, as were the young actors appearing in their plays. These youthful teams managed to stage O'Neill's plays in an original manner that communicated to the Romanian public the values of American culture, in an attempt at maintaining the cultural connections which benefit both civilizations[9].

[6] She is also teacher of dramatic art at the famous theatre school from UCLA and she commented on acting out the parts of O'Neill's heroines in front of Romanian theatre students from our Arts Academy.

[7] Founder of the *Circle in the Square Theatre* in New York, he received the Tao House Award from the O'Neill Foundation for his exceptional involvement in staging O'Neill's plays. Among his productions, there are to be mentioned *Mourning Becomes Electra* with Coleen Dewhurst, *The Iceman Cometh* with James Earl Jones, and *The Moon for the Misbegotten* with Salome Jens.

[8] Other projects: *The Cat on a Hot Tin Roof* by Williams, never staged in Romania to this date, an adaptation after the novel *They Also Shoot Horses, Don't They* by Horace McCoy, a play by Saviana Stănescu, Fulbright scholar in New York, and the staging of *Oleanna* by D. Mamet and *True West* by S. Shepard.

[9] The symposium also occasioned the national premiere of *Blues for a Dead Man* by Caridad Svich, one of the leading representatives of the new American theatre. The direction belonged to Radu Grigore.

Through the activity of the *"Eugene O'Neill" Romanian-American Artists' Theatre*, director Alexa Visarion intended to familiarize the Romanian public with the American way of life: "The *O'Neill* Theatre talks openly and clearly about the real problems of American society – about pragmatism, compromise, the American dream and the diversity of opinions in a vital world" (Visarion in Budeanu 14). This enterprise can be appreciated as similar in intention to what Comarnescu's generation had been trying to do by initiating the cultural dialogue with the United States and editing publications such as *The Criterion* or *The Romanian-American Magazine.* According to its founder, this *new* theatre was conceived as a creativity lab that would try to counteract the mystifying influence of the times, an institution that was going inform its public on such maters as capitalism, life, and capitalist democracy – without demagogy, by exploring and exposing the truth. The team intended to start their enterprise by familiarizing the public with the classical American playwrights – O'Neill, Williams, Shepard, Mamet and then turn towards the more recent generation of dramaturgs – Tony Kushner, Wendy Kesselman, William Massrosimone, Eric Bogasian, D. H. Hwang, Ken Jenkins and other acknowledged dramatic authors: "I am preoccupied by people who represent the diversity and complexity of the American voice" declared director Alexa Visarion (Budeanu 14, my transl.).

The concept of the *O'Neill* Theatre was, at the same time, of an institution for the forthcoming generations who, while not forgetting about their own culture, would be able to communicate on a professional footing, through ample projects, with their American counterparts – just as Petru Comarnescu and Eugene O'Neill once used to communicate in their letter exchange. Unfortunately, this theater project was not meant to be an enduring one. The latest event organized by Alexa Visarion's DIALLOG Cultural Association that once again involved Eugene O'Neill and his cultural legacy took place in November 2007, at the Palatul Copiilor Hall. On this occasion, there was an introductory speech on O'Neill's life and work[10] and a performance of his short play, *Before Breakfast*[11]. The event was part of the activity of the *"Eugene O'Neill" Romanian-American Artist's Theater* and was intended to contribute to the knowledge of the American theater in Romania and to stimulate the interest of the young generation regarding the possibilities and benefits of intercultural dialogue. However, neither the American Embassy nor the Romanian Ministry of Culture further supported the development of similar projects, indicating that the interest in transatlantic cultural dialogue was not a central point on the political agenda of the times.

According to Pierre Nora "we speak of memory because there is so little of it left" (7). My interest in investigating O'Neill's Romanian sites of memory in the present paper has been twofold – on the one hand, their relevance for the history of O'Neill's reception in our country is obvious; on the other hand, my brief personal involvement with the project of the *Eugene O'Neill* Theater initially gave rise to hopes that the 2003 Symposium would engender an interest in O'Neill's drama that would be actualized on the Romanian stage. When this actualization proved to be indefinitely postponed, I turned towards researching O'Neill's Romanian antecedents so as to explain the reason for his latter-day absence from our theaters

[10] Delivered by PhD candidate Adriana Bulz and entitled: "Eugene O'Neill – The Son of Monte Cristo". A documentary presenting O'Neill's birthplace, New Haven, was also shown to the audience on this occasion.

[11] The performance, a work-in-progress directed by Iris Spiridon, 4th year student in the Directing Program at the National Academy of Theater in Bucharest, was highly appreciated by a young and enthusiastic audience of students and teachers. The parts were performed with great accuracy and dedication by professional actors Cristina Şerbu and Richard Bovnogzki.

and culture. Thus, in seeking to assess the significance of past performances and Romanian critical reactions in my PhD thesis, I delved into the particulars of cultural memory and discussed the historical circumstances that contributed to the transatlantic dialogue between O'Neill's theater and our intellectual environment.

The sites we have just visited may have occasioned a lyrical state of mind since, as Pierre Nora explains, memory provides the link between history and literature so that O'Neill's Romanian "lieux de memoire" will definitely remain for us "moments of history torn away from the movement of history, then returned, like shells on the shore when the sea of living memory has receded" (Nora 12). While the affective and magical work of memory is still strong, we must not forget that it was the "commemorative vigilance" of such cultural agents as Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Ion Şahighian[12], Alexa Visarion and many others that occasioned the periodical revival of interest in the American playwright's work in Romania and kept his dramatic intentions up to date and relevant for contemporary readers and (potential) theater-goers. If Pierre Nora compared the traces of memory to "shells" on the sea-shore of history, there is yet another interesting comparison that could be made: these traces may also "work" like pebbles thrown into the water, whose ever-widening circles are waves of hope connected to the possibility of future prospects[13].

Referring to the intellectual abilities of the American artist as a leader of his own people, Comarnescu noted that O'Neill was "the type of artist who guides the spirit of culture solely through works of art." (Comarnescu in Bărbat 466, my transl.) The Romanian critic asserted his belief that, in contemporary American culture, the artists and the intellectuals were no longer marginalized but respected, since "the suffering and the crisis made the Americans renew their belief in the freedom of the spirit and in the superiority of one's reasoning and imagination" (Comarnescu in Bărbat 466, my transl.). Comarnescu's intuition that the American pragmatists would ultimately acknowledge and even praise spiritual achievements is still valid today, when the material security of the United States has been so severely shaken by the terrorists' attacks. And, while Eugene O'Neill's works remain a fundamental point of reference for the field of American Studies, we have every reason to hope that interest in the playwright's heritage will be renewed in Romania, since a more direct knowledge of his plays would be equally beneficial and stimulating for the development of our national spirit. It is also to be hoped that the radically renovated building of the "new" National Theater in Bucharest, to be reopened in 2014, will preserve the link with the past riches of this theatrical institution and that the visible architectural differences will not impede the resurfacing and activation of the resources of cultural value and memory.

Bibliography:

1. Bărbat, Virgil, Nicolae Petrescu, Petru Comarnescu. *Studii de Americanistică.* Cluj-Napoca: Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, 2001.

[12] O'Neill's most dedicated Romanian director in the 1940s; his staging of O'Neill's *Beyond the Horizon, Desire under the Elms* and *Mourning Becomes Electra* met with immense public success.

[13] Regarding future prospects, current repertory choices in the theaters around the country seem to indicate a favorable context for renewing O'Neill's connection to Romanian culture: the National Theater in Timişoara has staged Thornton Wilder's *Our Town* and Frank Wedekind's *Spring Awakening*, while the Nottara Theater in Bucharest recently included William Saroyan's *The Time of Your Life* on its agenda. These and other similar "shells" and "pebbles" may amount to something yet.

2. Budeanu, Irina. „Pretutindeni, în răspântie de neliniște, se caută umanul.” *Gazeta Teatrului National* 4-5 (2003):13-14.

6. Cristea, Mihaela. *Petru Comarnescu – Un călător al solitudinii.* Bucureşti: Ed. Eminescu, 2003.

7. Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire.” *Representations* 26. Special Issue: *Memory and Counter-Memory* (Spring 1989): 7-24.

PAUL GOMA. *ADAMEVA*: LE *COGITO* ET LES METAMORPHOSES DE L'ŒUVRE

Mariana Pasincovschi
PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Being a part of a large study, the analysis aims to explore both sides of Paul Goma's text, memorialistic and mythical, through the optical consciousness. Being analyzed with the tools of humanism and completed by those of phenomenology, the study reveals an author who transcends his temporal being and manages to live as an eternal being. It's about the known manner of Proust, a celestial hemisphere and an infernal hemisphere, but a dual hemisphere, at some point, reverses, so that the one that was up gets down, and the hell, and even the denial of the time may in turn become beneficial, exalting themselves in pure bliss fulgurations.
In any case, we are talking about a vision of hell, reversed in time, into a heavenly one. Making a constant effort to recall, the narrator crosses from revolt and exasperation to resignation and even forgiveness: he stimulates energies and arguments that restore the balance of some injustices, he calms down enough roughness, in an exercise of redemption and rigorous examination of conscience. On the other hand, it is also a moment of refuge into an extratemporal time. But not into a no matter which one, he seeks refuge into a moment that triggers all memory levers, which combines (and passes through) all ages. In other words, it is a way through which the unbearable life circumstances can become bearable in the literature. And they can ensure, at the same time, a reasonable supportability for the reader.

Keywords: Paul Goma, Adameva, cogito, extratemporal time, dual hemisphere.

Fortement influencée par les deux côté, mémorialiste et mythique, Adameva conquiert sans aucun doute l'espace féérique de Lăteşti, par le temps "archétypique", avec une expression de Marcel Raymond, qu'il soutient. Cependant, avant de discuter à ce sujet et sur les changements causés par l'entre-temps, (et nous entendons ici non seulement quelques versions du texte, mais surtout les changements qui se produisent à son intérieur par la transition d'une perspective à l'autre), nous devrions nous demander quel aurait été le centre optique qui dirige ces transmutations? D'où vient la nécessité de ces changements?, et pourquoi le présent tellement prometteur fane, le plus souvent, devant le passé?

En tout cas, il y a dans les écrits de Paul Goma, comme d'ailleurs chez Gaston Bachelard, une image contrastée de deux êtres dont un pense et l'autre rêve. Malgré le temps qui les sépare, comme le théorise Georges Poulet (Poulet 1979: 188), *le rêve de l'enfant* rencontre *le rêve du vieillard*, de manière que l'être absorbé par la construction d'un monde imaginaire est remplacé par un être tout différent, ambitieux, avide de certitude. Un être qui, même quand il vit dans la rêverie, n'oublie pas de mettre sur la table la vérité: car il part de la vérité et y retourne toujours.

On voit, naturellement, une personne vivant à l'extrême. Qui s'agite entre deux dates – celle d'aujourd'hui et celle d'hier –, et qui n'apprécie que le début et la fin. Il n'y a pas donc de consécutivité, de succession (tout comme "la vie du Corps, qui représente la partie visible, extérieure de la Personne, n'est ni égale ni linéaire" (Enăchescu 2007: 167). Les événements

historiques déforment la linéarité. Mais seulement dans le sens de la progression, la seule possibilité de revenir étant celle de - et du - papier:

Pendant la première partie de l'adolescence, je ne le réalisais pas, le non-retour; ni pendant la deuxième partie (bien que je me demande: quelle aurait été "la deuxième" et quand elle aurait commencée?); ni pendant la jeunesse, ni pendant la post-jeunesse – non, non: pour moi, la périodisation n'est pas valide; c'est juste le début et la fin qui coïncident: l'enfance et la vieillesse, Mana et Paris, les "périodes" n'y obéissent pas, elles ne peuvent pas rester tranquillement là où on les met, dans leur rubrique... Je n'en ai pas été conscient, et si parfois je trouvais étrange la cohérence du non-retour, alors je pensais que c'était grâce à... l'histoire, cette fille de pute!, comme l'appelait mon père - seulement à cause des événements qui m'obligeaient, me poussaient là, me tiraient ici, mais toujours vers l'avant; à cause de la pauvreté des pauses: j'aurais pu aller "en visite" à Buia, Sibiu (et Făgăraş, si les mêmes événements ne m'aurait pas obligé d'aller de l'avant - pour la deuxième fois...)

Mais je n'ai pas été à Lăteşti... Bien que j'aie promis aux gars restés là-bas que je reviendrais les voir. Je n'y suis pas revenu. Je suis parti - pour toujours (Goma 2008: 96).

Il est à remarquer le caractère de discontinuité attribué à la vie par les moments de crise. En même temps, les *trans-formations* (Enăchescu 2007: 167) biologiques du corps évoquent une séquence chronologique d'hypostases spirituelles sous lesquelles il est présenté (par exemple, les nombreuses oscillations entre la joie et la déception). Dans ce contexte, les types de l'image de soi-même pourraient être, au-delà d'autres facteurs, l'expression directe de la sexualité (corporelle). Pourtant, cela ne signifie pas que l'état physique précaire soulage la vitalité du créateur. Au contraire. Mais ce qui met vraiment en valeur le corps charnel c'est la conscience de soi-même.

On peut, donc, dire que l'écriture de Goma tient son origine, comme d'ailleurs, celle des grands écrivains (Dostoïevski, Cervantès, Freud, Shakespeare, Soljenitsyne, etc.) dans la souffrance. Il s'agit d'un choc, d'une rupture qui, survenus dans le cours normal de la vie, nous font percevoir la vraie vie. Et comme cette rupture ne peut pas être guérie, un véritable écrivain n'a jamais accès au repos et au confort de l'âme. Le trouble qui se produit n'est pas seulement celui des sens, mais de tous les ressorts moraux, psychologiques et existentiels. Les impressions vives, ainsi que les grandes émotions, ne sont qu'à moitié le produit de l'œuvre qui leur donne naissance; pour apparaître et rester dans nos cœurs, elles ont besoin – autant que de l'œuvre génératrice, quoique insuffisante en elle-même – d'un cadre *essentiel* pour s'y fixer, pour y prendre racine, pour y acquérir une consistance *physique*, pour « grandir » en même temps que l'être lui-même (Raicu 1979: 15-16). La vocation littéraire est donc un attribut du vécu avant d'être une spécificité de l'écriture.

Un grand écrivain aborde, comme nous le savons, les questions universelles de la vie, en illustrant les grandes vérités de son temps en tant que facteur de re-construction de la société, de re-fondation de l'existence et de la culture humaines (Dumitrescu 2010). Pourtant, sa capacité d'agir est directement proportionnelle avec les pulsations de conscience et ne peut avoir lieu que sous la direction de celles-ci. C'est parce que seulement réconcilié avec soi-même que l'homme peut vraiment devenir un prédicateur de l'humanisme. Faut-il dire que l'humanisme de l'œuvre est garanti par l'authenticité supérieure de l'existence du créateur? Et, peut-être, ce n'est pas par hasard que les notions de sujet et de subjectivité apparaissent dans l'histoire de la pensée, selon la perception de Hegel, par le biais du christianisme. Voici un passage de Jean Chrysostome :

« Quand Dieu créa l'homme, Il lui planta le jugement impitoyable du bien et du mal, c'est-à-dire la règle de la conscience » (Jean Chrysostome, col 482.).

D'autre part, en dehors de l'enseignement chrétien et complémentaire à celui-ci, une confirmation à cet effet provient aussi de la phénoménologie : si dans les mesures interprétative de Georges Poulet le Dieu médiéval est considéré comme une identité éternellement présente dans sa totalité simultanée, possédant à la fois l'unité et l'indivisibilité du centre et celle de l'infini, c'est-à-dire l'interminabilité de la circonférence, sa qualité d'être sans commencement ni fin : « En tant que circonférence infinie, l'éternité est donc le cercle le plus vaste possible de durée; en tant que centre de cette circonférence, elle est le point fixe, le moment unique, qui est simultanément en rapport avec tous les points circonférentiels de cette durée », tout en dévoilant l'autorité divine, la conscience individuelle se déplace au centre de la médiation philosophique (Poulet 1987, *apud* Mircea Martin: VIII-IX).

Raison, volonté et liberté, *la conscience précède, conditionne et même génère la création*. Mircea Martin (*Ibid*: XVII- XVIII) distingue, en outre, un modèle sphéroïde de l'œuvre comme émanation de la conscience de son auteur : l'œuvre découle de l'action rayonnante de la conscience, pareille au cercle qui nait - représentation néo-platonicienne ou même pythagorienne – de l'irradiation du centre. Le cercle devient ainsi une figure de l'esprit créateur.

L'unité de l'œuvre est assurée – continue l'exégète – par l'unité de la conscience, par l'indivisibilité de sa présence. La conscience créatrice se reflète intégralement dans toute œuvre du même auteur et dans toute partie de cette œuvre. Comme à son origine il y a un foyer d'énergie, chacun de ses composants se trouve - idéalement - à une distance égale de celui-ci. Le cercle apparaît comme agrandissement du centre, l'œuvre est née comme un développement d'un *cogito*.

D'ailleurs, circonscrite à ce raisonnement (en réalisant, ainsi, la transition, à partir d'une conscience artistique explicite vers une conscience implicite de l'œuvre, exprimée à travers une prolifération d'egos), la conscience occupe, également dans l'écriture de Paul Goma, une place centrale. Au-delà du fait qu'elle accompagne en permanence le narrateur - ce solitaire dépourvu de toute autre compagnie que son « ego » avec « soi-même » - elle a plusieurs fonctions: réprimander le narrateur, l'approuver, le stimuler et le frustrer, examiner les éléments narratifs et enfin faire avancer le sujet:

Tu as oublié de parler de l'Entrée du Paradis.

Je ne l'ai pas oublié. Et pas l'Entrée, mais le Jardin - bien que...

Bien qu'on puisse aussi dire l'Entrée du Jardin (du Paradis); ou le Jardin de l'Entrée; ou le Paradis du Jardin de l'Entrée... [...]

Et, s'il te plaît, ne m'interromps plus; j'ai pas besoin d'incitation, il suffit de savoir que j'existe - cependant, quelqu'un à côté. Et que je suis vivant. [...]

Tu as oublié par où tu as commencé.

Mais non, tu ne l'a pas oublié - aucunement. Il a passé de la mort de Ionesco à la Vie de la Femme au Pomme [...], puis de là, il s'est rendu au souper chez Tante Nastasia [...].

Tu t'es encore égaré.

Je me suis encore égaré [...] (Goma 2008: 33, 41, 48).

Étant engagé dans une discussion fréquente avec soi-même, le narrateur s'auto-construit, comme le dit Benveniste, dans et par la langue, parce que le langage seul est basé sur la réalité, sur *sa* réalité qui est celle d'être, le concept de l'*ego*.

De cette "écriture entre moi et moi-même" suit une dualité qui l'oblige à accueillir l'altérité en soi-même, à se voir de l'extérieur. Si le journal a comme but une reconstitution de l'*expérience personnelle*, alors le mémoire vise, comme le soulignait Ioan Holban (Holban 1989: 321-323), une *reconstitution historique*: ici, l'égo est, en fait, *nous*. "Transportée" dans le royaume de *Mnémosyne*, la création devient objective par rapport à son auteur. Tout ce qui se trouve "dedans" est envoyé au bout du regard, dans un *espace antérieur*; semblant unir, la mémoire sépare pour toujours: l'imparfait de l'autobiographie dissout irrévocablement le présent de l'œuvre.

Au nom des mêmes lois, à partir d'une histoire individuelle, en tendant à se définir et trouver ses limites, l'*ego* pense qu'il échoue. Ceci est parce qu'*il* présente le tout, *l'être universel*.

Par conséquent, nous pouvons dire, en accord avec Lucian Raicu (Raicu 1979: 51), que la littérature change "la vie", "les données de la réalité" et que ces données et cette vie restent *changées*. Même dans la conscience du créateur.

Cet aspect est d'autant plus évident dans le cas du texte sur Lăteşti: écrit à l'origine comme une réaction "vive" aux événements durant la résidence obligatoire (1962-1963), après dix ans, à Paris, donc en plein régime communiste encore (1973), et dans une autre variante, à une distance de plus de trente ans de la terrible expérience, en 1994, le texte parvient à répondre aux plus féroces métamorphoses et exigences. Dans un grand effort de se rappeler, il passe de la révolte et de l'exaspération à la résignation et même au pardon: il stimule des énergies et des arguments qui rétablissent l'équilibre des injustices, il clarifie assez de confusions, il apaise assez d'aspérités, dans un exercice de rédemption et d'examen rigoureux de la conscience. Même si les deux versions représentent, comme indiqué précédemment, suite à la réception critique, *deux idéalisations opposées* (Podoabă 2004: 273), au-delà de leur existence, à un niveau d'ensemble, elles persistent aussi, pourtant de manière moins tranchante, dans le livre. Ainsi, *Adameva* parvient à les mettre grandement en valeur.

Partant du *sujet*, de l'*ego* lui-même, Paul Goma transcende son être temporel et arrive à vivre au niveau de l'être éternel. Si *la première fois* c'est le présent de l'expérience qui domine, *la seconde fois* appartient à l'imagination (Podoabă 2008: 100). Mais même dans ce cas, d'autant plus ici, on peut voir, malgré la linéarité et le fragmentarisme - à un niveau différent que celui généré par le texte, abordable et pratique -, un modèle sphéroïde de l'œuvre. Il s'agit, de la manière connue de Proust, d'un "*hémisphère céleste* (paradis de l'enfance, paradis des moments cruciaux), et d'un *hémisphère infernal* (Sodome et Gomorrhe, le Temps destructeur, la divulgation de toutes les illusions et de toutes les fausses consolations humaines), mais un double hémisphère qui, à un certain point, se renverse de manière que ce qui était en haut se retrouve en bas, et l'enfer, et même la négation du temps peuvent devenir, à leur tour, bénéfiques, en s'exaltant dans de pures fulgurations de béatitude" (Blanchot 1980: 163).

En tout cas, nous parlons d'une vision de l'enfer, renversée dans le temps, par une céleste. De plus, cette dernière vision est, bien sûr, suivie, sans se laisser trop attendre, par l'inverse: en disant la vérité, l'auteur ouvre son cœur, avoue avoir idéalisé et redonne le pouvoir à la réalité: "Maintenant, que je suis à la deuxième partie de l'Histoire de Lăteşti, je sens que j'ai tout idéalisé: le lieu, le temps, les gens et leurs actions, les hommes et surtout les femmes" (Goma 2008: 165). Ou: « On a observé: je n'ai point fais de références tristes à Lăteşti.

Quelque sombre, misérable, pauvre qu'il soit, cet univers-là - et il l'était!, même nous, les anciens habitants ne réalisons plus maintenant que nous étions tellement en dehors du XXe siècle et de l'Europe, alors, dans les années '50 - le paysage général et, par la force des choses, le paysage humain était tellement déprimant (là-bas, nous n'étions pas des « cas » séparés, mais la

majorité) [...] » (*ibid*: 155-156). Il y a, quand même, une décision qui ne fonctionne pas au détriment de l'espace idyllique, mais lui donne de la véracité en faisant appel aux sources « concrètes ». Le texte lui-même le prouve avec raison.

Donc, d'ici il y a la question: d'où vient ce besoin de décrire Lăteşti *autrement*?, et pourquoi, une fois avec la matérialisation de l'option, l'accent se déplace sur la véritable identité de l'objet étudié?

Sans vouloir donner une réponse à cet égard maintenant, l'attention est portée sur la préférence de l'auteur à évoquer, comme dans de nombreux autres écrits, d'abord la fiction, puis la réalité. La raison pourrait être dans le fait que l'œuvre subit un apprivoisement des événements réels et d'un destin souvent intolérable, de manière que l'auteur et ses déterminations (sociales, caractérielles) se situent au centre. En d'autres mots, c'est une façon à travers laquelle les circonstances insupportables dans la vie peuvent devenir supportables dans la littérature. Elles peuvent également assurer un degré raisonnable de « supportabilité » au lecteur.

Puis, après nous avoir introduits dans un temps et un espace, l'écrivain veut certifier, même par son absence, l'existence de ce périmètre, l'existence des gens, des choses, du temps, après tout, de la vie qui a animé cet espace. Et, dans l'absence "réelle" de celui-ci (et ceux-ci), il le (les) crée. Il en résulte, bien que d'une manière livresque, une *réalité* plus attrayante, plus variée et plus surprenante que toute invention littéraire.

D'autre part, il y a aussi un moment de refuge dans un temps extratemporel. Pourtant pas n'importe lequel, mais un moment qui déclenche tous les leviers de la mémoire, qui met ensemble (et passe à travers) tous les âges, afin de clarifier les malentendus et équilibrer les conflits.

Pour une bonne compréhension du texte, analysons, dans ce qui suit, la façon dont les événements importants sont évoqués et comment ceux-ci sont articulés dans le récit.

Cette fois, la création de l'image des trois voyages ferroviaires est attribuée au train. Au-delà du rôle annoncé, il referme également une valeur symbolique qui ne l'empêche pas de servir de leitmotiv, de lien, d'élément de mise en mouvement ou d'arrêt, ainsi que de pont entre les temps:

Quand va-t-il finalement partir, le train? Celui-là? Celui-ci? L'autre?

De toute manière, un d'entre eux; en Transylvanie, à la campagne, c'est toujours lui qui t'obsède, le train.

Qui ne serait pas obsédé, s'il fait: tac-tac-tac! et taca-raca-tac? Beaucoup de tes livres sont lié au train.

Beaucoup de ses livres étaient lié au train - en commençant avec la gare de départ: Chisinau, il y a... exactement un demi-siècle; aux environs du jour l'Annonciation (!), 1944...

C'est vrai, mais ce n'est pas de celui-là que je veux vous raconter - ô, muse - mais de l'autre, de celui il y a... - juste! - dix-sept ans...

Comment ça, dix-sept? Tantôt tu me disais quinze... Je le disais, mais j'avais tort. Inconsciemment, j'ajoutais de l'âge, en me vieillissant habituellement. C'est fatal: de 1977, 17 années civiles ont passé, compte-les sur les doigts (*Ibid*: 34).

Donc, en voyageant dans un train en France (en 1994, selon les notes journalières), le narrateur se souvient du voyage d'août 1977, de Bucarest à Constanta, après la sortie de Rahova, qu'il veut raconter en détail, en l'intercalant avec les souvenirs de l'expérience de Lăteşti, lors de

sa résidence forcée de 1958-1963, qui occupera la partie la plus grande du livre. Pourtant, entre les deux voyages, on voit s'interposer, d'une part, de manière informative et tangentielle, le voyage à la mer de sa première « permission » en 1961, résultant en une grosse raclée dans le port (racontée dans *Le soldat du chien*), aussi bien que, de manière détaillée, le voyage de mars 1944, de Chisinau en Roumanie, signifiant le départ de l'enfant en refuge. De plus, « [...] même la grande séquence du mémoire sur Lăteşti contient assez d'insertions excentriques (bien sûr, si le souvenir de l'expérience de Lăteşti est considéré comme central) placées à des niveaux temporels plus proches, si elles ne coïncident pas avec, du présent de l'écriture que celles du référent principal » (Podoabă 2007: 118).

En outre, avant d'avancer dans l'histoire, le narrateur prend soin d'évoquer, dans un dialogue avec soi-même et sous forme d'une réplique à la conscience, un des thèmes centraux du livre, à savoir celui de l'unicité de la femme. D'ailleurs, intéressé par la relation entre les sexes, il la construit avec intensité: il illustre le rôle de la femme et la manière dont la perception et l'attitude envers le sexe faible changent dans le temps. La théorisation sur les moyens de transport et sur la connaissance favorise la diligence ou la voiture de train, selon l'hypothèse (démontrée) « qu'il faut être amené, transporté, carrossé, convoyé, face à face avec ces genoux doux, pour s'engager dans des préliminaires douces au cœur, aux yeux - et aux cuisses... ». Préliminaires qu'il engage d'ailleurs, à chaque voyage correspondant une ou plusieurs filles et femmes:

Notre compartiment dissimulé: une île, j'ai dit, mais je n'ai pas dit qu'il est beau, qu'il sent bien. Je ne sais pas combien de bananiers il y en a - peut-être deux - mais ça n'a pas d'importance; par contre, il y trois filles. Bien gentilles.

Et coquettes. Elles ont toutes à peu près vingt ans (peut-être juste que la coquine, la vaurienne, la plus jeune - je veux dire: soit plus ou moins âgée) - je vais à la mer, en train, de la même manière qu'on va en train, à la mer, en été, de même que les jeunes d'aujourd'hui - parce que les jeunes d'hier allaient au canal Danube - La Grande Mer, [...].

Lorsque tu auras mon âge, tu accepteras: toutes les femmes que tu n'as pas connues intimement, que tu n'as touchées qu'avec la pensée - elles fusionnent, s'agglutinent, ne font qu'une seule, comme l'espace chez les Égyptiens, comme le temps chez les Romains. Et maintenant, laisse-moi, s'il te plaît, penser tranquillement au mois d'août '77 - c'était, vers la moitié du mois. Un vendredi... (Goma 2008: 35-36).

En fin de compte, situé dans le train français, le narrateur raconte, à partir d'un *maintenant*, le *maintenant* de '77. Il superpose, en outre, les deux voyages avec une diligence particulière pour les événements de sa résidence obligatoire, (où il intégrera un troisième voyage, d'il y a un "demi-siècle"), en les mettant en ordre consécutif, de sorte que chaque femme soit un reflet de celle qui la précède, comme dans une chaîne avec des maillons continus. On voit s'établir, de manière inattendue, une relation entre la mère et la fille, de la fille vers la mère. C'est-à-dire, du présent évoqué vers le passé souvenu. En conséquence, dans cette chaîne de causalités (et de probabilités), la fille du train français pourrait être la fille de la demoiselle de Lăteşti, qui pourrait, à son tour, être l'enfant de la fille du train du refuge de Bessarabie:

Maintenant, à une distance de 17 ans, je ressens le *maintenant* de '77: les embardées du train, en arrachant ses racines de la Gare (du Nord); il se débat, s'agite, remue ses ailes tumultueuses comme la libellule sautillante enfilé dans la perche par un tracteur de '62; ou même de '61 - et si elle est des années '60, il n'y a aucune difficulté qu'elle soit sa mère, celle-là: n'a-t-

elle pas du tout l'air de dix-sept ans, qu'elle avait quand je l'ai sorite du tracteur et juste, parce que je l'aimait, je l'ai confiée à Barbu? [...]

C'est vrai: elle n'était pas venue chez moi pour que je la lave, que je l'efface, que je la caresse, que je lui mette, comme elle le disait, de la Nivea, et puis que je lui embrasse son ventre, en lui disant Mademoiselle - elle avait toujours été interceptée par la classe ouvrière des champs du village et du parti, elle avait été réglée par les chauffards de tracteur socialistes - mais, pour pouvoir me consoler au moins, elle m'appartenait moralement. [...]

Depuis la première fois que je l'ai vue - depuis ce temps-là. Même avant, quand elle était, elle-même, jeune fille. Je pourrais dire que je l'avais depuis que sa mère était vierge, quand nous étions partis en refuge il y a 50 ans - et qu'est-ce que ça donne que j'avais 9 ans et elle environ 11 - sinon 14? Je l'ai eu dans le train. Avec mes yeux. Au bout desquels se trouvait mon âme perçante (*Ibid*: 37, 53).

Potentialité qui, au-delà du fait qu'elle certifie la présence du scripteur en plein champ littéraire, ouvre sûrement la voie à la fiction. Car, parties d'un tout, toutes les femmes se réunissent, comme un vertige, sous le nom d'Éva qui fusionnera, à travers la fermeture du cercle, avec Adam, dans le royaume paradisiaque de Lăteşti. Et cela, sans aucun doute, dans un espace de la perfection et de la liberté parfaite où le narrateur se déplace (suivi par le lecteur) dans la plus grande partie de l'écriture:

Je viens de quitter Bucarest, mais je suis parti, plus rien à voir, plus rien à entendre, plus rien à sentir. Ici, où je viens de déménager, on sent les pommes vertes, les raisins verts et les robes d'été, jeunes, bourgeonnantes (*Ibid*: 59).

Bibliographie

Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *Spaţiul literar* (*Espace littéraire*), Bucarest, Univers.

Dumitrescu 2010: Ştefan Dumitrescu, Rodica Elena Lupu, *Paul Goma. O mare conştiinţă şi un mare scriitor european* (*Paul Goma. Une grande conscience et un grand écrivain européen*), dans Ştefan Dumitrescu, *Doi mari scriitori români şi doi dizidenţi uriaşi, Ioan Crişan şi Paul Goma* (*Deux grands écrivains roumains et deux dissidents géants, Ioan Crişan et Paul Goma*), à l'adresse électronique http://www.samanatorul.ro/editura/2010/St_Dumitrescu-Doi_mari_scriitori_disidenti.pdf.

Enăchescu 2007: Constantin Enăchescu, *Fenomenologia trupului: locul şi semnificaţia trupului carnal în psihologia Persoanei* (*Phénoménologie du corps: le lieu et l'importance du corps charnel dans la psychologie de la personne*), 2e édition, Bucarest, Paideia.

Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, Bucarest, Éditions Curtea Veche.

Holban 1989: Ioan Holban, *Literatura subiectivă, I. Jurnalul intim. Autobiografia literară* (*La littérature subjective. Le journal intime. L'autobiographie littéraire*), Bucarest, Éditions Minerva.

Podoabă 2004: Virgil Podoabă, *Istmul şi continentele Goma. Experienţa de la Lăteşti. Cerneala de funingine, cerneala aurie* (*L'isthme et les continents Goma. L'expérience de Lăteşti. L'encre de suie, l'encre d'or*), dans *Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare* (*Les métamorphoses du point. Autour de l'expérience révélatrice*), Piteşti, Paralela 45.

Podoabă 2007: Virgil Podoabă, *Adameva sau Cartea recapitulativă a experienţei creatoare* (*Adameva ou le livre récapitulatif de l'expérience créatrice*), dans *Punctul critic.*

Pagini despre şi de confesso-literatură. Studii şi mărturii (*Le point critique. Pages sur et de littérature de confession. Études et témoignages*), Piteşti, Paralela 45.

Podoabă 2008: Virgil Podoabă, *Fenomenologia punctului de plecare* (*Phénoménologie du point de départ*), Braşov, Éditions de l'Université « Transilvania ».

Poulet 1987: Georges Poulet, *Metamorfozele cercului* (*Les métamorphoses du cercle*), Traduction par Irina Bădescu et Angela Martin, Étude introductive, *Georges Poulet sau despre cerc şi despre literatură înţelese ca forme ale minţii* (*Georges Poulet ou commentaires au sujet du cercle et la littérature en tant que formes de l'esprit*), par Mircea Martin, Bucarest, Univers.

Poulet 1979: Georges Poulet, *Conştiinţa critică* (*La conscience critique*), Traduction et préface par Ion Pop, Bucarest, Univers.

Raicu 1979: Lucian Raicu, *Reflecţii asupra spiritului creator* (*Réflexions sur l'esprit créateur*), f.l., Éditions Cartea Românească.

Sf. Ioan Gură de Aur: Sfântul Ioan Gură de Aur, *Expunere la Psalmul 147,* 3 (*Exposition au Psaume 147, 3*), Migne, P. G., vol. LV, col. 482.

GHEORGHE APETROAE'S POEMS FROM THE PERSPECTIVE OF THE CONNOTATIONS SPECIFIC TO CULTURAL IMAGOLOGY

Clementina Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper entitled "The Poetry of Gheorghe Apetroae Approached in Terms of the Connotations Specific to Cultural Imagology" dwells upon the mental images related to the concept of cultural imagology which are central both to reason and to the literal. Our methodology based on image studies which stand for national and cultural stereotypes brings into bold relief those national characteristics such as sensibility, intelligence and courage and shows how the poet turns into good account the Romanians as a collectivity that lives and regenerates through each and every individual. In order to help us identify the Romanian national characteristics, the poet resorts to the philosophy of detail associating "the language and the country, the sea and the sky" which represent an emanation of the involuntary national memory and which certify the heroism and spirituality of the Romanian people.

Keywords: cultural imagology, language, country, sensibility, transcendence

Pentru a demonstra că abordarea noastră este în consonanţă cu metodologia elaborată în studiile imaginii ca teorie a stereotipurilor culturale si naţionale, câteva consideraţii pe această temă se impun a fi luate în discuţie.

Imagologiştii susţin că naţionalitatea este redată în contextul perspectival al textului de reprezentare sau a discursului, aşa numitul "spectant"[1]. Din acest motiv, imagologiştii sunt interesaţi de dinamica dintre acele imagini care-l vizează pe celălalt şi acele imagini care caracterizează propria noastră identitate.

Studiind imaginile de identificare naţională specifice lui Gheorghe Apetroae, problema pe care ne propunem s-o demonstrăm este că acest poet se identifică pe sine nu doar ca român ci şi ca un intelectual european autentic.

Wellek susţine că "imaginile nu reflectă identităţi, dar constituie posibile identificări ale acestora"[2]. Deci, imaginile valorificate de Gheorghe Apetroae ne ajută să identificăm specificul românesc, care specific, în epoca globalizării, vine şi întregeşte semnificativ sensibilitatea şi valorile estetice ale unei Europe ce se vrea culturală prin asimilarea contribuţiilor individuale semnificative.

Gheorghe Apetroae, personalitate complexă cu performanţe în variate domenii: inginerie, publicistică, poezie, relaţionează cu modelul proustian bogat în imagini ce reflectă itinerariul spiritual al poetului, focalizându-şi atenţia pe momentele existenţiale: copilăria, care interacţionează cu memoria şi imaginarul, adolescenţa, perioada zbaterilor în încercarea disperată de a identifica "esenţa lucrurilor"[3] şi în sfârşit stadiul creativităţii când poetul se cunoaşte pe sine prin scris. Actul creaţiei relaţionează strâns cu diferite aspecte ale imagologiei culturale.

[1] Wellek, R. and Warren, A., The Theory of Literature, London, 1949, p. 8
[2] Ibidem, p. 8
[3] Rusu, L., Estetica poeziei lirice, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 110

Demersul nostru metodologic are ca linie de forţă aducerea în prim plan a acelor caracteristici naţionale ca sensibilitate, inteligenţă, curaj şi de a arăta modul în care poetul Apetroae îi identifică şi îi pune în valoare pe români ca o colectivitate ce viază şi se regenerează prin fiecare individ în parte. Aşadar, românul se defineşte şi se evidenţiază ca parte integrantă şi reprezentativă a conştientului colectiv. Sinecdoca, figura de stil prin care partea reprezintă întregul, întregul partea, prin care particularul este expresia generalului şi generalul se defineşte prin particular, este un element de referinţă al lucrării noastre, alături de teoriile proustiene şi bachelardiene şi alături de teoria sunetului a lui T.S Eliot.

Etapele evoluţiei eului poetic se circumscriu poeziei “Noime”:

Lângă paternitate să rămâi,
cu nesfârşitul, de el îndrăgostit,
iubitei i-ai furat obârşiei, gralul…
I-ai colorat gândurile vorbite
cu cinabrul pietrei,
în El aprins
de întâlniri sub privirea infinitului:
armoniile vieţii paterne…
Adolescentul bătut dar neînvins
de gânduri izvorâte dintr-un cer
de mistere,
şi atins de carnalul valurilor, rebele
dorinţe vii
le ţii şi le alergi de atunci, noime
pârguite de soarele, aromind
lanurile alămite de nori travertini,
cu culorile vii ale gândurilor…

Această evoluție răzbate și din subtilele orchestrații ale sunetului. Astfel, vocala ”a” din cuvântul ”paternitate”, primește conotații spirituale în cuvântul ”gralul”, se nuanțează în vecinătatea vocalei ”o” în cuvântul ”colorat”, intră în ”armoniile vieții paterne” unde se încarcă cu candoare și cu sentimentul copleșitor al protecției și al trăirilor inedite dar bine conduse din cuvântul ”adolescentul”. Vocala ”a” atinge nivelul zvâcnirilor senzuale în sintagma ”carnalul valurilor”, pentru ca în versurile ” aromind/ lanurile alămite de nori travertini” transcendentul să-și facă loc și să se nuanțeze ”cu culorile vii ale gândurilor”. Această vocală intră într-o orchestrație interesantă alături de vocala ”o” din ”obârșiile”, ”armoniile”, ”aromind” și ”gândurilor”.

Vocala deschisă ”i” nu este vocala țipătului expressionist ci vocala prin care infinitul se circumscrie finitului pentru a irupe din nou și a se lăsa legănat ”de lanurile alămite de nori travertini”. Vocala ”e” din silaba finală a majorității cuvintelor din poezia ”Noime” este și ea o vocală de referință. Aparținând registrului mediu, ea creează un echilibru formal și semantic prin care generalul ajunge să se definească prin particular. Particularul nu este nimic altceva decât esența manierii estetice în care poetul Gheorghe Apetroae valorifică valorile conotative ale simbolurilor specifice imagologiei culturale. Aceste sunete ne deschid drumul spre zonele misterioase care anunță valorile de transcendență dar și de intimitate ale poeziilor extrem de inspirate de care ne ocupăm.

Trebuie să subliniem în continuare că blânda căldură a zonelor închise, aproape interzise, redate artistic prin cuvântul “gralul” şi sintagma “cinabrul pietrei” sunt primele indicii de

intimitate. Această intimitate caldă este rădăcina tuturor imaginilor psihologice arcuite în jurul paternităţii. Intrând în armonia vieţii paterne, imaginile încep să crească, să evadeze din sfera individualului, dobândind valori ce ţin de conştientul colectiv.

Poetul adolescent exprimă, în a doua strofă, o mare lege psihologică. El ne plasează într-un punct sensibil, moment în care trebuie să acceptăm detalii greu observabile. Primul, ne plasează în transcedental, un transcedental ce se sustrage accesului nemijlocit, devenind un centru de gravitate pasiv în care adolescentul "este bătut dar neînvins de înţelesuri izvorâte dintr-un cer de mistere". Cu memoria încărcată de plinurile şi golurile adevărului, adolescentul plonjează în realitatea fiziologică "atins de carnalul valurilor".

Sintagmele "rebele dorinţe vii", "noime pârguite de soarele, aromind / lanurile alămite de nori travertini, / cu culorile vii ale gândurilor" ne oferă "germeni de reverie"[4]. O lectură lineară ne-ar priva de reverii. Nu este doar o descriere fenomenologică a intrării în lume a poetului. Poezia vizează intrarea în lume şi emanciparea noastră individuală şi colectivă. Adevărata valoare dinamică o au "noimele". Suntem în prezenţa unei imagini care visează, şi în felul acesta viază, invitându-ne să continuăm reveria pe care a creat-o. Căci ce poate fi mai frumos decât să-ţi imaginezi noime "aromind / lanurile alămite de nori travertini, / cu culorile vii ale gândurilor". În felul acesta noimele au devenit "un centru de gravitaţie poetică"[5], un centru de interes poetic. Noimele au devenit valori ale contemplării poetice, simbol al profunzimii poetului, expresie a creativităţii sale şi, din nou, prin extensie, a profunzimii şi creativităţii poporului român.

Poezia "Mărturii" este un duet de dragoste al poetului vizionar Gheorghe Apetroae cu patria mumă şi cu istoria ei sacră.

Patriei,
Istoria, cupolă de rubin,
e un cântec de arbore
întins peste neam…
E pajura ce-i poartă
în aripi
izvoarele
în culorile de sânge,
pâine şi cer;
E cântecul de dor
al trezitelor zări
din Cartea Unirii...

Printre genele zorilor
săgeată cerul arc,
întinsele rădăcini
şi trunchiul de Eroi:
arcul noii generaţii...

Trandafirii cresc temple
din sângele ţărânei,
scut şi simbol:
Limba şi neamul,

[4] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, Bucureşti, 2009, p. 125
[5] ibidem, p. 125

marea şi cerul
stau mărturii de safire,
Poporului român, Erou!

Valoarea vizionară a poeziei ”Mărturii” se desprinde din tandemul ”patriei – poporului român”, tandem care se încarcă cu noi valenţe din perspectiva metaforei sunetului. Consoana ”p” prezentă în cele două cuvinte cheie este ca o poartă deschisă simbolic spre adâncimile nebănuite ale acestor două cuvinte cu conotaţii naţionale profunde. Toată paleta de vocale este prezentă în acest tandem. În loc să sugereze o axă a orizontalităţii, dat fiind compatibilitatea semantică, dimpotrivă, sugerează o axă a verticalităţii. Patria este vatra care a dat naştere unui popor ales, caracterizat prin acele trăsături de caracter care explodează în ultimul cuvânt din poezie şi anume cuvântul ”Erou”. Ca într-un exerciţiu de moralitate fiecare vocală din acest cuvânt este o reiterare a respectivelor vocale prezente în cuvintele cheie. Este o explozie de bucurie şi de mândrie naţională, explozie care are un ecou de excepţie, biruind limitele entităţii semantice transformând astfel cuvântul ”Erou” în ceea ce Bachelard numea germen şi raţiune. Eroul este şi germenul intrării noastre în universalitate şi raţiunea noastră de a dăinui peste veacuri.

Aceste repere ne pot servi drept punct de plecare pentru a experimenta în plan sensibil consonanţa dintre imensitatea şi intensitatea istoriei poporului român şi adâncimea fiinţei intime. Într-o încercare disperată de a descifra istoria patriei şi a transmite această formă superioară de cunoaştere posterităţii, poetul transfigurează artistic istoria noastră spirituală. Consternaţi, observăm mlădierea eului naţional. Pentru a face această mlădiere perceptibilă, poetul leagă infimul de imens. Astfel istoria apare transfigurată ca o „cupolă de rubin”, ca un „cântec de arbore întins peste neam”, ca „o pajură ce-i poartă în aripi izvoarele în culorile de sânge, pâine şi cer”, ca un „cântec de dor al trezitelor zori din Cartea Unirii”. Asemenea asocieri demonstrează cum, în plan artistic, se poate depăşi contradicţia dintre mic şi mare, real şi ireal, material şi transcedental, sugestii interpretative valorificate pe linia interpretării bachelardiene a textului poetic.

În ultima strofă, pentru a pune în evidenţă elemente ce ţin de „psihologia profunzimilor”[6], „poporului român, Erou”, Gheorghe Apetroae ne proiectează într-un spaţiu înalt calitativ unde „trandafirii cresc temple din sângele ţărânei, scut şi simbol”. Pentru a ne ajuta să experimentăm consistenţa fiinţei naţionale, poetul apelează la o filozofie a detaliului asociind „limba şi neamul, marea şi cerul”, care, constituindu-se într-o emanaţie a memoriei naţionale involuntare, parafrazându-l pe Proust, „stau mărturii de safire / Poporului român, Erou!”

Poezia „Judecata dreaptă” ne copleşeşte încă din prima strofă cu puterea unui adevăr:

Cei cunoscuţi, în dreptul de laudă,
lăsaţi-vă prezentul pentru început
şi luaţi de model neînceputul
întoarcere-i pedepsită pe rug...

Adevărul ce emană din această strofă este ca un bulgăre de nea. Consoana lichidă ”l” din cuvântul ”dreptul” este cea care asigură prelungirea ecoului vocalei ”u” care îl precedă în cuvintele ”laudă”, ”prezentul”, ”început”, ”neînceputul” şi ”rug”. Aparent, ultimul cuvânt ne sugerează un deznodământ. Dar, judecata dreaptă este o cale de acces spre puritatea originară a fiecăruia dintre noi care se cere descoperită prin aducerea la nivelul conştiinţei a încărcăturii

[6] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, Bucureşti, 2009, p. 160

negative originare din fiecare dintre noi. De abia atunci, imaginea ”rugului” devine expresia luminii desăvârşite şi nu a întunericului ce vizează disperare şi lipsă de speranţă.

Aprecierile de mai sus au netezit drumul pentru a interpreta această strofă din perspectiva „fenomenologiei imaginilor”[7]. Această metodă constă în constituirea imaginii ca „un exces al imaginaţiei”[8]. Pentru a surprinde irealitatea imaginii, legată de o puternică realitate, poetul Gheorghe Apetroae accentuează dialectica lui „început / neînceputul”.

Dar imaginaţia lucrează nu numai în planul simbolismului sonor sau în planul imaginilor, ci şi a ideilor. Poetul creează un exemplu de „idee vis”[9] când continuă jocul dialecticii, joc ce antrenează opoziţii neaşteptate: vulturi, corbi versus „zările în care înoată misterele”.

Poetul, psiholog desăvârşit, animat mai mult sau mai puţin conştient de ideologia proustiană conform căreia scrutarea adevărului implică o căutare autentică a sensurilor acestei lumi şi în consecinţă a sensurilor care stau la baza evoluţiei eului poetic, şi prin extensie, a eului naţional, doreşte ca noţiunea de judecată dreaptă din titlul poeziei să nu rămână doar o reprezentare. Astfel, în ultima parte, o imensă dreptate cosmică se află în visul oricărui român despre dreptate. În centrul ei radiază o „geometrie transcendentală”[10] ce se constituie din: „fluvii de umbre, stele-n petreceri, / ce curg pe albastre întinderi / ca erele apaşe cu iz de păcat.” Transcendenţa este dată de data aceasta de dialectica „păcat / lumină”, încărcată de puternice conotaţii psihologice şi metaforice.

Finalul poeziei „cu lumina voastră le înveşmântaţi” ne proiectează metaforic în miezul unei imagini luminoase. Judecata pronunţată în primele versuri se transformă în stare de vibraţie, iar simbolul luminii apare dezumbrit, umanizat, parte integrantă a sufletului românesc în ansamblul său şi care se evidenţiază prin sufletul fiecărui român în parte.

În poezia intitulată „Timpuri în imagini”, poetul Gheorghe Apetroae deşi face un apel la un vocabular care vizează lucruri precise din lumea exterioară, totuşi, când intrăm cu adevărat în atmosfera poeziei sale, nu suntem prinşi de imaginea acestor lucruri, ci, de ceea ce Liviu Rusu numea „viziunea lăuntrică”, „sensul existenţial”[11] care nu are un caracter strict individual, ci mai degrabă este emanaţia conştientului colectiv.

Primele două versuri: „Primordiul vieţii / mi l-am oferit trecerii”, pătrund la rădăcina spirituală[12] a cuvântului viaţă. O citire lirică pune în ecuaţie cuvintele „vieţii” şi „trecerii” care trădează o atmosferă plină de profunzimi, aşa cum este şi sufletul românesc şi conştientul colectiv în ansamblul său.

La a doua citire, vom sesiza lucrurile din afară: „verile calde”, „pădurea” „acasă”, „ploile”. Ele ne surprind sensibil în următoarele versuri:

În verile calde
coboram pădurea acasă,
albastră de lumină,
după ploile repezi
flagelată
de zbucium şi de neguri.

[7] ibidem, p. 162
[8] ibidem, p. 162
[9] ibidem, p. 162
[10] ibidem, p. 162
[11] Rusu, L., Estetica poeziei lirice, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 142
[12] ibidem, p. 142

Înlănțuirea versurilor nu intră în contradicție cu logica externă a lucrurilor și fenomenelor naturale. Această înlănțuire corespunde și „logicii interioare”[13], fiind în armonie perfectă cu simțirea adâncă a poetului.

Poetul, acea parte de sensibilitate individuală, este expresia sensibilității românești, iar reprezentările sale în plan poetic sunt expresia fidelă a imagologiei culturale românești și nu numai. Sensibilitatea care răzbate din reprezentările comentate până acum este cea care face ca părțile succesive să se încadreze armonios în structura globală a poeziei.

Revenind la strofa prezentată în această lucrare o putem interpreta ca o „coborâre în real”[14], căci ce altceva ar putea reprezenta versul „coboram pădurea acasă”. Nu este vorba însă de un real obișnuit, ci de un real transfigurat de simțire poetică. Pădurea este „albastră de lumină”, „flagelată / de zbucium și de neguri”. Antinomia „lumină / neguri” demonstrează cum imaginația surprinde metamorfozele lumii exterioare, pentru a ne conduce în strofa a doua spre lumea interioară.

De pe stânci admiram,
albind, credința mea,
ce creștea în mâhnire,
unsă cu mirul de brad,
în canicula verii,
a bușteni lor, în balans
purtați de puhoaie,
amirosind a rășini.

La prima vedere, strofa induce ideea de ascensiune în ideal „de pe stânci, admiram, / albind, credința mea”. Și totuși, destinul uman este încrustat în brad, în concret, „căci credința mea ce crește în mâhnire” este „unsă cu mirul de brad”. Viața este redată metaforic prin imaginea bușteni lor „purtați de puhoaie”. Dar bradul, simbolul conștientului colectiv, nu acceptă înfrângerea. El este simbolul invincibilității deoarece continuă să poarte în sine mirosul „mirului” și al rășinii, ambele expresia curajului, redat în planul simbolismului sonor prin vibrațiile de excepție ale vocalei deschise ”i”.

Căutând parcă o amintire culturală, din strofa a treia, răzbat accente ale zbaterilor spirituale ale poetului, și, prin extensie, ale poporului român.

Câteodată fremătau sinistru,
în furtunile grele
pădurile albastre
de blesteme mii.

Pentru a păstra viu „lirismul culorii”[15] din imaginea pădurii „albastră de lumină” din prima strofă, în strofa a treia, poetul adaugă lirismul materiei. Pe lunca de stele „se ascundeau / în zăvoaiele de cireși și măslini” „fulgere sinistre, revărsate din cer”. „Lumina cerului lucrează în materie”, spunea Bachelard, construind „labirintul luminii”[16].

Prin acest măreț elogiu bachelardian al culorii, timpurile reflectate în imagini din poezia cu același titlu analizată mai sus, sunt etapele evoluției sufletului și ale minții care ne fac să ne simțim tulburați în fața acestui joc estetic al profunzimilor, specific nu numai sufletului românesc ci și sufletului universal.

[13] Bachelard, G., Dreptul de a visa, Editura Univers, București, 2009, p. 144
[14] ibidem, p. 145
[15] ibidem, p. 146
[16] ibidem, p. 45

Bibliografie

Wellek R and Warren, A., *The Theory of Literature*, (London, 1949), 8
Rusu L., *Estetica poeziei lirice*, (București: Editura pentru literatură, 1969), 110-142
Bachelard, G., *Dreptul de a visa*, (București: Editura Univers, 2009), 45-162
Apetroae, Gheorghe, *Spirale în imagini*, (Sibiu: Editura Ade Print, 2009), 4-90

THE METAPHORS OF LAW

Diana Dănișor
PhD, University of Craiova

Abstract: Legal language is designed to be a mono-referential and mono-semantic language by definition. Granting privilege to discourse clarity, utilising the metaphor in law can come across as an astonishing procedure. Keeping all of this in mind, the study of law frequently commandeers metaphorical constructs as legal metaphors, through the medium of evocative imagery, thus being able to bring forth and clarify an entire conceptual apparatus which would otherwise remain abstract. Within this paper, we have endeavoured to analyse several metaphors which have dominated pages upon pages throughout history: the metaphor of law, the metaphor of the pyramid, the metaphor of the judge creating the collective novel, the metaphor of the rhapsody, and the metaphor of the judge who is the voice of the law.

Keywords: law, metaphor, pyramid, collective novel, rhapsody

Metaforele servesc la descrierea unui concept insistând asupra asemănării acestui concept cu altul din acelaşi domeniu sau din domenii complet diferite. Lingviştii şi filosofii au manifestat întotdeauna interes pentru metaforă. Aristotel în *Retorica* şi *Poetica* sa îi acordă un loc privilegiat, el fiind de altfel considerat drept primul teoretician al metaforei. Se consideră astăzi că metafora, „departe de a fi o simplă figură de stil, se înscrie în inima limbajului şi a concepţiei noastre despre lume”1 care nu poate fi înţeleasă fără recurgerea la această figură de stil: „suntem cu adevărat în prezenţa unui *sistem* conceptual metaforic care ne permite să înţelegem realitatea”2.

Dacă metafora este una dintre figurile de stil cele mai cunoscute, vom încerca să vedem ce spun dicţionarele despre ea. Pentru dicţionarele mai recente, metafora este figura de stil3 rezultată dintr-o comparație subînțeleasă prin substituirea cuvântului obiect de comparație cu cuvântul-imagine4; figura de stil care constă în a da unui cuvânt o semnificație nouă, printr-o comparație subînțeleasă5; figura de stil care constă în a atribui unui cuvânt un înțeles nou pe baza unei comparații subînțelese.6 Mai apropiate de etimologia greacă a cuvântului, două definiţii din dicţionare mai vechi ne par mai sugestive: figură de retorică prin care se transportă o vorbă de la sensul propriu la cel figurat: ex. *leu* pentru *viteaz,* în *floarea* vieţii7; o comparațiune prescurtată, figura pin care se transportă o vorbă din înțelesu propriŭ în cel figurat, ca: **lumina** *învățăturiĭ,* **floarea** *etățiĭ8. Le Robert* defineşte astfel metafora: „procedeu de limbaj

[1] Houbert F., *Caught in the Web of the Law.*Le traducteur juridique face à la métaphore, http://www.initerm.net/public/langues%20de%20sp%C3%A9cialit%C3%A9/m%C3%A9taphores/Caug
[2] *Toute description n'est-elle que métaphorique* ?, à propos de : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, de George Lakoff & Mark Johnson, Thomas Lepeltier, 1998 (http://revue.de.livres.free.fr/cr/lakoff.html).
[3] *Les figures de style*, http://www.edunet.tn/francais/vocabulaire/cours/fig_style.htm
[4] DEX 2009.
[5] NODEX 2002.
[6] DN 1986.
[7] Săineanu, ed. a VI-a (1929)
[8] Scriban (1939)

care constă în întrebuinţarea unui termen concret într-un context abstract prin substituire analogică, fără a exista un element care să introducă formal o comparaţie”9. Eci defini metafora drept „o deplasare de sens prin similaritate între semnificaţii a două elemente percepute ca având cel puţin o trăsătură semantică comună”10. Conceptul de metaforă, dificil de distins, este pentru Ricœur o „eroare calculată. Ea constă în asimilarea unor lucruri care nu merg împreună. Mai precis, prin ontermediul acestei erori calculate, metafora dezvăluie o relaţie de semnificaţie care nu fusese percepută până atunci, între termeni care erau împiedicaţi să comunice între ei de către clasificările anterioare”11. Explicaţia este aceea că limbajul evoluează în permanenţă iar încărcătura metaforică a cuvintelor se pierde cu timpul în aşa măsură că ele nu mai sunt percepute ca metafore. Nu este de mirare că aşa se întâmplă şi cu limbajul dreptului care este plin de metafore, specialiştii sau chiar profanii nemaipercepând termenii ca pe nişte metafore, ci ca pe cuvinte tehnice.

Metafora este utilizată în drept pentru „a face complexul simplu, prin apelarea la bunul simţ atunci când se gândeşte structura chestiunii respective”12 sau pentru „Creşterea accesibilităţii unui concept foarte abstract prin referire la un ceva structural comun şi concret ce ţine de experienţa sau asemănările inerente celor două”13. Prin utilizarea metaforei, imaginea creată constituie traducerea concretă a respectivei abstracţii juridice, prin solicitarea bunului simţ şi permiterea structurării gândirii. Numeroase expresii nu au astfel la drept vorbind un sens juridic, dar încărcătura lor metaforică le conferă o mare forţă evocatoare. Ele şi-au pierdut în utilizarea juridică valoarea metaforică, devenind foarte naturale.14

Metafora *dreptului*

Cuvântul însuşi care desemnează această disciplină, *dreptul*, este o metaforă. În majoritatea limbilor noţiunea de justiţie este legată de cea de rectitudine: linia dreaptă este privită ca simbol al binelui. Cuvântul *drept* vine din latinul *directum*, participiul trecut al verbului *dirigo* ce semnifică „a pune în linie dreaptă”. În sens figurat, *directum* înseamnă „care este conform legilor”. Acesta provine, de altfel, de la verbul *rego* care conţine şi el ideea de ordine, de comandament, verb de la care s-a format cuvântul latin *regula* care are, şi în sens propriu, şi în sens figurat, aceleaşi accepţiuni ca şi cuvântul *regulă* din română. Ca derivat de la verbul latin *dirigere* care înseamnă a „a redresa, a regla, a trasa în linie dreaptă, a alinia”, el însuşi derivat din latină, de la verbul *regere* „a reglementa, a ghida, a conduce”, româna a preluat mai ales sensul de „just, de onest, de loial”15.

Pentru alte dicţionare16 , cuvântul *drept* este literalmente traducerea latinului *rectum* şi a sensului cuvântului grec *orthon* (ορθον) care înseamnă ceea ce este în linie dreaptă, care trebuie servi ca regulă şi ca măsură. Germana şi engleza preia acest sens al lui *rectum* în *recht* şi *right*.

În sens modern, cuvântul *drept* poate fi considerat sub două accepţiuni diferite: dreptul obiectiv desemnează „ansamblul preceptelor, regulilor sau legilor care guvernează activitatea umană în societate şi a căror observare este sancţionată, la nevoie, prin constrângerea socială

[9] Le Petit Robert,
[10] Chuquet H., Paillard M., *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Paris, Ophrys, 1987, p. 213.
[11] Ricœur P., *Anthologie*, Points-Essais, Paris, Editions du Seuil, 2007, p. 117.
[12] Berger B., Trial by Metaphor: Rhetoric, Innovation, and the Juridical Text, *Court Review, The Journal of the American Judges Association*, University of Nebraska, 2002.
[13] Loughlan P. (2006), Pirates, Parasites, Reapers, Sowers, Fruits, Foxes… The Metaphors of Intellectual Property, *Sydney Law Review*, Vol. 28, p. 225.

[14] Cornu G., *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 2000.
[15] https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/d/droit
[16] Dictionnaire des sciences philosophiques, tome II, dir. M. Ad. Frank, Hachette, Paris, 1845.

(forţa publică)”17; dreptul subiectiv desemnează „facultăţile sau prerogativele ce aparţin unui individ şi de care acesta se poate prevala faţă de semeni în exercitarea activităţii sale”18.

Ca ansamblu de reguli de conduită edictate şi sancţionate social şi care se impun membrilor societăţii, distingem drepturile diferitelor state, precum şi drepturile aplicabile diferitelor materii. Într-un sens tehnic, dreptul subiectiv este o „prerogativă individuală recunoscută şi sancţionată de dreptul obiectiv care-i permite titularului său să facă, să ceară sau să-i interzică ceva în propriul interes sau, uneori, în interesul altuia”19. Într-un sens mai puţin tehnic, sens mai larg al termenului, dreptul reprezintă orice prerogativă recunoscută prin lege oamenilor, fiind sinonim cu facultatea, libertatea, protecţia etc. Acestea sunt drepturile civile, drepturile colective, dreptul la apărare, drepturile omului, drepturile popoarelor de a dispune de ele însele.

Metafora *piramidei*

În cazul metaforei, toate combinaţiile sunt posibile. Ca şi metafora dreptului, ce provine din limbajul matematicii, metafora piramidei vine din domeniul geometriei în care ea este „poliedrul cu baza poligonală şi feţele triunghiulare, care se unesc într-un vârf comun”20. Paradoxul metaforei constă în faptul că nici în subiectele cele mai simple nu ne putem dispensa de ea, deschizându-ne orizonturi infinite. Plecând de la această definiţie, Kelsen produce o metaforă generativă pentru a reprezenta ierarhia surselor dreptului21. Sursele dreptului se organizează, după el, sub forma unei piramide: orice regulă de drept trebuie să respecte norma care-i este superioară, formând astfel o ierarhie organizată. Această metaforă a piramidei poate fi utilizată pentru stabilirea oricărei ierarhii care să aibă formă piramidală cu baza în jos şi vârful în sus. Astfel stau lucrurile cu piramida răspunderilor care stabileşte ierarhia răspunderilor în cadrul unei organizaţii; cu piramida judiciară care stabileşte ierarhia jurisdicţiilor; cu vânzarea piramidală utilizată în dreptul consumului.

Principiul fundamental al teoriei piramidei normelor se bazează pe ideea conformităţii, care spune că „norma inferioară validă nu poate fi contrară normei care-i este imediat superioară”22. Prin această imagine metaforică, este sugerată ierarhizarea şi unitatea ordinii juridice sub autoritatea unei norme fundamentale: este vorba de procesul de abilitare prin care o normă superioară abilitează un organ să edicteze o normă care abilitează un organ să edicteze… şi de procesul de concretizare prin care o normă enunţă în termeni abstracţi o obligaţie căreia o normă inferioară (ce trebuie să i se conformeze) îi dă un conţinut mai concret … Chiar dacă această imagine a piramidei este în contradicţie cu realitatea empirică ce a devenit din ce în ce mai complexă, nu putem nega forţa evocatoare a imaginii.

Metafora *judecătorului gură a dreptului*

Această metaforă îi aparţine lui Montesquieu23 care, în *De l’esprit des lois*, spune că „judecătorul este gura care pronunţă cuvintele legii”, formulă adesea prescurtată în expresia „judecătorul gură a legii”. Extraordinară metaforă în care judecătorul este considerat a fi pentru lege ceea ce gura este pentru om, organul care pronunţă cuvintele gândite de acesta, care nu are autonomie de gândire, rezumându-se la enunţarea ideilor omului, aflându-se în strânsă relaţie de subordonare faţă de creierul care le concepe. Această metaforă a hrănit reflecţia şi analiza

[17] http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/d/droit.html
[18] http://www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/d/droit.html
[19] Cornu G. *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994.
[20] DEX 2009.
[21] Kelsen H., *Théorie Pure du Droit*, trad. Ch. EISENMANN, Dalloz, Paris, 1962.
[22] https://fr.wikipedia.org/wiki/Hans_Kelsen
[23] Montesquieu, *De l’esprit des lois*, ediţie electronică a cărţii realizată de Laurent Versini, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

raporturilor judecătorului cu legea: judecătorul nu are nicio libertate de interpretare a legii şi nicio autonomie faţă de aceasta, fiind nimic altceva decât gura care pronunţă cuvintele legii, imagine ce a alimentat curentul doctrinar numit pozitivism juridic.

Pentru Montesquieu, prin această metaforă, judecătorul este principalul stăpân al aplicării legii în sens strict, cea elaborată de legiuitor, punându-se deci problema relaţiei dintre judecător şi legiuitor: un raport de subordonare.

Metafora este splendidă, dar ea nu este deloc conformă cu realităţile dreptului (ci gândirii revoluţionare al cărei fruct era, aceea ce stabilea raporturile dintre judecător şi lege) şi cu rolul exact pe care-l deţin judecătorii în formarea sa. Centrată pe poziţia judecătorului în raport cu legiuitorul, această metaforă a lui Montesquieu continuă să alimenteze dezbaterile în privinţa aplicării legii, punându-se problema marjei de manevră de care dispune judecătorul în exercitarea funcţiilor sale. „Această concepţie nu are nimic de a face cu dimensiunea discursivă a muncii judecătorului”24 ce trebuie să caute constant justa cale de mijloc pentru a face dreptatea justă.

Metafora *judecătorului creator de roman colectiv*

Aceasta este o metaforă teoretică ce i se datorează lui Ronald Dworkin care, pentru a explica libertatea judecătorului în interpretarea legii şi, în acelaşi timp, constrângerile la care acesta este supus, compară munca judecătorilor ce trebuie să dea o sentinţă cu modul de scriere a unui roman colectiv. Dworkin a fost incitat să creeze această metaforă pentru a contrazice metafora lui Montesquieu: „judecătorul gură a dreptului”, insistând mult asupra autonomiei judecătorului faţă de lege. Judecătorii sunt comparaţi cu scriitorii care ar trebui să colaboreze la redactarea unui roman colectiv scriind, unul după altul, un capitol. Deci această metaforă se bazează pe o analogie între drept şi literatură: dreptul este comparat cu un roman colectiv: „În această întreprindere, un grup de romancieri scrie un roman, fiecare când îi vine rândul: fiecare romancier din lanţ interpretează capitolele pe care le-a primit pentru a scrie un nou capitol, care vine atunci să se adauge la ceea ce romancierul următor primeşte şi aşa mai departe”25. Prin această metaforă a romanului colectiv Dworkin vrea să sublinieze dubla misiune a judecătorului care este văzut din această perspectivă drept creator şi interpret, inventând un gen literar, cel al romanului colectiv, în care criticul este pus în situaţia de a fi şi narator al istoriei pe care o critică. Această operă colectivă nu este lipsită de constrângeri, mai ales în termeni de coerenţă, fiecare scriitor trebuind să respecte logica şi cronologia de ansamblu, făcându-şi în plus o idee de ansamblu asupra romanului pe care, prin capitolul pe care trebuie să-l scrie, ca încerca să o pună în valoare pentru a realiza cel mai bun roman cu putinţă.

Dworkin transpune această metaforă în plan juridic, ceea ce-i permite să arate că judecătorul este narator şi, în acelaşi timp, interpret al dreptului, contribuind prin interpretarea ce o realizează la evoluţia dreptului. Situaţia judecătorului se identifică cu aceea a romancierului care, scriind un capitol din roman pe linia celor care au fost scrise înaintea lui de alţii, este deci constrâns de caracterele şi de situaţiile precedente, neputând schimba natura şi conţinutul operei pe cale să se scrie. Tot aşa şi judecătorul interpretează ansamblul regulilor şi instituţiilor făcându-le să apară sub cea mai favorabilă lumină, iar aceste interpretări pun în lumină principiile

[24] Edgard Abesso Zambo, *Une approche interdiscursive de la métaphore juridique ”le juge, bouche de la loi” : application au discours jurisprudentiel francophone*, http://www.village-justice.com/articles/approche-interdiscursive-metaphore,10548.
[25] Dworkin R., *L’empire du droit*, 1986, trad. française 1994, Paris, PUF, p. 251-252.

necesare deciziilor lor.26 Neadaptarea acestei metafore la realitate arată că „obiectivul metaforei astfel concepută ca figură este mai degrabă acela de a da spre vedere decât de a demonstra”27.

Metafora *rapsodiei*

O altă metaforă ce ia în serios modalitatea scriiturii pluraliste este tot una literară, ca şi cea precedentă. Este vorba despre metafora *rapsodiei*, etimologia acestui cuvânt sugerând deja ideea de formare progresivă şi pluralistă a textului. În Grecia antică era fragmentul dintr-un poem epic recitat de rapsozi28, etimologia cuvântului trimiţând la grecul *rhaptein* „a coase împreună” şi *odai* „poeme”. Este de fapt vorba despre un obicei practicat în Grecia de rapsozi: ei se deplasau dintr-o *agora* în alta pentru a recita poeme precum Iliada sau Odiseea lui Homer, adaptându-le tradiţiilor locale şi evoluţiei societăţii şi moravurilor, „fără a altera unitatea narativă a acestor poeme”29. Deci nu este vorba despre un singur text, ci de mai multe, rezultat nu al muncii unui singur aed, ci al unor faze istorice succesive ce dau socoteală de o tradiţie poetică unică. Asta dovedeşte fidelitatea faţă de istorie, dar şi necesitatea de a o interpreta de manieră dinamică30. Plecând de la această metaforă ce pledează pentru coabitarea modelului oficial (deci a unităţii) şi a multiplicităţii31, opera juridică este văzută ca o reţea cusută, în mod continuu, de mai mulţi autori, „cu marje de creativitate diferite, plecând de la o multitudine difuză de contexte, prin diferite proceduri şi tehnici, dar unificată de aceeaşi tensiune unitară, aceea de a scrie “*epos*”-ul comunităţii de apartenenţă” reprezentat de „valorile Constituţiei şi ale Cartei internaţionale a drepturilor omului”. Spre deosebire de metafora romanului colectiv, metafora rapsodiei trimite la ideea unei scrieri în reţea, cu mai multe puncte de fugă.32

Constatând limitele perspectivei moniste în privinţa formării dreptului ce presupune un autor, o tehnică, o procedură, juristul33 abordează sinergic chestiunea scriiturii juridice: „dreptul nu este obiectul de proprietate al unuia singur, ci trebuie să fie obiectul preocupărilor mai multora”34. O scriitură difuză, ce se dezvoltă la mai multe niveluri şi având diferite marje de apreciere, ar trebui să asigure o mai bună gestiune a schimbărilor şi o mai mare securitate: o structură monolitică şi ierarhizată a justiţiei, contrar aparenţelor, face dreptul instabil şi incert, căci este suficientă o vibraţie a vârfului piramidei judiciare sau a deţinătorului puterii politice pentru ca nu numai detaliile unei anumite norme să fie modificate, ci pentru ca norme şi principii

[26] Dworkin R., *La chaîne du droit*, în Droit et société 1-1995, pp. 61-98.
[27] Timsit G., *La métaphore dans le discours juridique*, în Revue européenne des sciences sociales : *Métaphores et analogies. Schèmes argumentatifs des sciences sociales*, nr. XXXVIII-117/2000, p. 83-94.
[28] DEX 2009.
[29] Vogliotti M., *La “rhapsodie”: fécondité d’une métaphore littéraire pour repenser l’écriture juridique contemporaine. Une hypothèse de travail pour le champ pénal*, Revue Interdisciplinaire d’Études Juridiques, 2001, n°46, p 1-47.
[30] Veneri A., *Omero*, în *Dizionario degli scrittori greci e latini*, F. Della Corte (dir), vol. II, Settimo Milanese, Marzorati, 1987, p. 1433-1434.
[31] Vezi Deleuze G, Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Ed. Minuit, 1980, p. 11 şi urm. Unde este descris modelul Arborelui fondat pe logica binară, adică pe „legea lui Unu care devine doi, apoi doi care devine patru…”
[32] În Renaştere spaţiul era reprezentat ca o cutie în care erau aşezate obiectele şi figurile, reducându-şi dimensiunile pe măsură ce se apropiau de unicul punct de fugă al tabloului. Pentru Cézanne, spaţiul era un element fluu, unde se pierde unicitatea punctului de vedere: actele perceptive se organizează într-un ansamblu, obiectul născându-se din suma acestor acte perceptive. Cubismul lui Picasso va radicaliza această concepţie despre spaţiu. Vezi în acest subiect, *Storia dell’arte italiana*, sub direcţia lui C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, vol. 4, Milano, Mondadori, 1987, p. 203-204 şi 290-291.
[33] Vogliotti M., *La “rhapsodie”: fécondité d’une métaphore littéraire pour repenser l’écriture juridique contemporaine. Une hypothèse de travail pour le champ pénal*, Revue Interdisciplinaire d’Études Juridiques, 2001, n°46, p 1-47.
[34] Zagrebelsky G., *Il diritto mite. Legge, diritti, giustizia*, Torino, Einaudi, 1992, p. 213.

fundamentale să fie brusc bulversate. Din contră, „din efortul difuz şi vast al corpului judiciar se degajă directive de o mare stabilitate”35.

După cum am văzut în paginile acestui articol, metafora nu-şi găseşte locul doar în domeniul poeziei, al imaginaţiei, al invenţiei, ci şi în acela al dreptului, caracterele sale nefiind antinomice acelora recunoscute în mod obişnuit discursului juridic. În concluzie, realitatea juridică însăşi, în adevărul său cel mai profund, este descrisă de metaforă.

Bibliografie

Berger B., Trial by Metaphor: Rhetoric, Innovation, and the Juridical Text, *Court Review, The Journal of the American Judges Association*, University of Nebraska, 2002.

Chuquet H., Paillard M., *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Paris, Ophrys, 1987.

Cornu G. *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris, 1994.

Cornu G., *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 2000.

Deleuze G, Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Ed. Minuit, 1980.

Dworkin R., *La chaîne du droit*, în Droit et société, 1-1995.

Dworkin R., *L'empire du droit,* 1986, trad. française 1994, Paris, PUF, p. 251-252.

Edgard Abesso Zambo, *Une approche interdiscursive de la métaphore juridique "le juge, bouche de la loi" : application au discours jurisprudentiel francophone*, http://www.village-justice.com/articles/approche-interdiscursive-metaphore,10548.

Houbert F., *Caught in the Web of the Law.*Le traducteur juridique face à la métaphore, http://www.initerm.net/public/langues%20de%20sp%C3%A9cialit%C3%A9/m%C3%A9taphores/Caug

Kelsen H., *Théorie Pure du Droit*, trad. Ch. EISENMANN, Dalloz, Paris, 1962.

Lepeltier Th., *Toute description n'est-elle que métaphorique ?*, à propos de : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, de George Lakoff & Mark Johnson, 1998 (http://revue.de.livres.free.fr/cr/lakoff.html).

Loughlan P. (2006), Pirates, Parasites, Reapers, Sowers, Fruits, Foxes… The Metaphors of Intellectual Property, *Sydney Law Review*, Vol. 28.

Maranini G., *Presentazione*, în P. MAROVELLI, *L'indipendenza e l'autonomia della magistratura italiana dal 1848 al 1923*, Milano, Giuffrè, 1967.

Montesquieu, *De l'esprit des lois*, ediţie electronică a cărţii realizată de Laurent Versini, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

Ricœur P., *Anthologie*, Points-Essais, Paris, Editions du Seuil, 2007.

Timsit G., *La métaphore dans le discours juridique*, în Revue européenne des sciences sociales : *Métaphores et analogies. Schèmes argumentatifs des sciences sociales*, nr. XXXVIII-117/2000.

Veneri A., *Omero*, în *Dizionario degli scrittori greci e latini*, F. Della Corte (dir), vol. II, Settimo Milanese, Marzorati, 1987.

[35] Maranini G., *Presentazione*, în P. MAROVELLI, *L'indipendenza e l'autonomia della magistratura italiana dal 1848 al 1923*, Milano, Giuffrè, 1967, p. VI-VII.

.

Vogliotti M., *La "rhapsodie": fécondité d'une métaphore littéraire pour repenser l'écriture juridique contemporaine. Une hypothèse de travail pour le champ pénal*, Revue Interdisciplinaire d'Études Juridiques, 2001, n°46.

Zagrebelsky G., *Il diritto mite. Legge, diritti, giustizia*, Torino, Einaudi, 1992.

TEODOR NEȘ – „OAMENI DIN BIHOR”

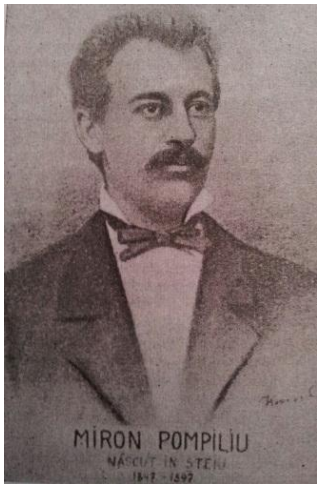
Ioan Fabian
University of Oradea

Abstract: The current paper presents one of the notable figures from Bihor County, portrayed by Teodor Neș in his book The Monograph – „People from Bihor County”, writing in which he depicts political, historical and cultural events between 1848-1918, the coryphaeus's of the social-cultural revolution from Bihor County and Ardeal. Here with his sharp and neat stile he presents their life, work, career and ideals.

Miron Pompiliu is better known as the friend of the famous Romanian poet Mihai Eminescu. Born in Bihor County but a strayed and active in Iași. Miron Pompiliu is a Romanian writer, journalist and folklorist. Author of: „Balade populare române”, published by Junimea from Iași in 1870; „Antologie română pentru uzul școalelor secundare”, published in Iași in 1885; „Ileana Cozînzeana, din cosiță floare-i cântă, nouă împărății ascultă”, a tall story published in Cernăuți in 1886; „Carte de cetire”, a handbook achieved and published together with Paul I. in Iași in 1897; „Literatură și limbă populară”, edited and signed by V. Netea, an introductory study published in Bucharest in 1967; „Poezii”, foreword by Mircea Popa, appeared in Oradea in 1998. Dies young at the age of 49.

Keywords: writer, poet, national identity, patriot.

Miron Pompiliu (1847-1897)



În cartea sa *„Oameni din Bihor, 1848-1918”* Teodor Neș reușește într-o oarecare măsură să cuprindă, crâmpeie din viața bihoreanului visător și idealist Miron Pompiliu. După cum spune Teodor Neș o viață „...izvorîtă din Șteiu-Bihor și încheiată după multe meandre în Iași, a dus cu sine, ca o admirabilă sarcină de polen, poeziile populare fredonate de codrul Vașcăului, murmurate de susurul isvoarelor cristaline, ce țîșnesc din roșietica argilă și conglomerate ale

Mumei Codrului."[1] Foarte plasticele şi expresivele cuvinte folosite de Teodor Neș arată modul în care Miron Pompiliu a ajuns să infiltreze în nemuritoarele poezii eminesciene graiuri şi ritmuri bihorene: „La marginile românismului, o sensibilă celulă a înregistrat în colțul sudestic al Bihariei, frumusețile învăluite în sonorități şi cadențe populare, le-a transmis geniului sintetic creator, împletindu-le ca o contribuție bihoreană în desăvîrşita poezie eminesciană."[2]

Pe numele adevărat - Moise Popovici - s-a născut la 20 iunie 1847 la Ştei, în apropierea Beiuşului, fiul lui Nicolae Popovici (preot) şi al Anei Popa din Seliştea Beiuşului. Începe şcoala primară în satul natal, apoi frecventează cursurile unei instituții pentru băieți germani de la Băița unde învață nemțește. Liceul îl urmează la Beiuș (clasele I-V liceale) pentru ca în 1862 să plece la Oradea (clasele VI-VII). În toamna anului 1865 revine la Beiuș, unde își dă examenul de bacalaureat "cum prima eminentia".[3] La liceul din Beiuș este coleg de generație cu elevi care mai târziu vor ajunge personalități importante ale vieții sociale şi culturale bihorene: Partenie Cosma, Coriolan Brediceanu, Ioniță Bădescu (scriitor), Ioan I. Papp (episcop), Vasile Ranta-Buticescu, Nicolae Oncu, Mihai Velicean, etc.

Își continuă studiile la Universitatea din Budapesta - Facultatea de Drept şi în acelaşi an este ales membru onorific al *„Societății de leptură a junimei române studioase la Academia de Drepturi şi Archigimnasiul din Oradea"* alături de Vasile Iuțiu, Vasile Ranta-Buticescu, Victor Rusu şi Ioniță Bădescu.[4] La Budapesta, datorită refuzului de a se înrola în armata ungară în urma intrării în vigoare a regimului dualist fuge in Regat, oprindu-se la București, ca mai apoi (din motive financiare) să se stabilească la Iaşi, unde se înscrie în anul III al Facultății de Litere.

După mulți ani petrecuți departe de meleagurile natale, dorul de casă îl face să revină la Ştei neştiind că pretorele de Vaşcău îl urmărește cu intenția de-al aresta datorită faptului că a refuzat încorporarea în armata austro-ungară. Ajunge să fie prins şi încarcerat şi astfel Miron Pompiliu va petrece două săptămâni la închisoare fiind eliberat doar datorită intervenției şi stăruințelor românilor din Beiuș.[5] Din acest episod al vieții sale Miron Pompiliu ajunge să aştearnă pe hârtie poezia „Osînditul din Carpați" unde se poate simți influența versurilor bunului său prieten Mihai Eminescu.[6]

După ce termină studiile universitare practică meseria de ziarist şi profesor la diferite instituții din Iaşi. Se alătură grupării de la "Junimea", la ale cărei şedințe lua rar cuvântul, mulțumindu-se doar să asculte. Evita să poarte discuțiile cu carcter polemic sau anecdotic. Teodor Neș îl descrie în cuvinte calde, cu un uşor ton melancolic-compătimitor (rezonând parcă empatic) pe compatriotul său: „...fire blândă, cumpănită şi modestă de ardelean pribeag, se retrage într-un colțişor tăcut, observând doar oamenii şi înregistrând discuțiile şi vorbele cu duh care se încrucişau în văzduh."[7] Prima intersectare a lui Miron Pompiliu cu Mihai Eminescu se pare că are loc pe paginile „Familiei" lui Iosif Vulcan în anul 1866. La „Junimea", în anul 1875, ajunge să-l cunoască personal pe acesta de care va leaga o prietenie specială. Cei doi ajung să împartă aceeaşi locuință modestă din târgul Ieşilor câțiva ani la rând.[8] În această perioadă profesorul Mirune ajunge să contribuie la desăvârşirea geniului creator eminescian prin ideile,

[1] Teodor Neș, *Oameni din Bihor 1848-1918*, Tiparul Tipografiei Diecezane, Oradea, 1937, pag. 59.
[2] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 59-60.
[3] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 60, apud Constantin Pavel, *Miron Pompiliu 1847-1897 Viaţa şi opera lui,* Beiuș, 1930.
[4] Ibidem, pag. 60, apud „Fenice", pag. VI.
[5] Ibidem, pag. 63.
[6] Ibidem, pag. 63.
[7] Ibidem, pag. 62.
[8] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 62, apud Constantin Pavel, *Miron Pompiliu 1847-1897 Viaţa şi opera lui,* pag. 24.

sugestiile, criticile și sfaturile dezinteresate fiind, în cele din urmă, depășit de elevul său.[9] „Bradul", o baladă din Vașcău, este aproape sigur că a inspirat tema și forma celebrei poeziei lui Mihai Eminescu „Ce te legeni". Asemănarea izbitoare dintre cele două poezii nu poate trece neobservată nici chiar de ochiul unui neinițiat într-ale literaturii. Iată mai jos un fragment din poezia scrisă de Miron Pompiliu:

„Bradule, brăduţ de jale,
Ce te legeni aşa tare
Fără boare, fără vânt,
Cu crengile la pământ,".

În aceeaşi casă unde locuiesc Miron Pompiliu și Mihai Eminescu găsește adăpost în anul 1875 și Ioan Slavici. Cei trei buni prieteni sunt nedespărțiți și constanți vizitatori ai saloanelor Veronicăi Micle și Matildei Cugler.[10]

În tot acest timp Miron Pompiliu continuă să colaboreze constant la publicații precum: „Familia", „Fenice", "Convorbiri literare", "Albina", "Concordia", "Albina Pindului", „Timpul" (este corespondent al gazetei), etc. Își face apariția cu prima poezie în „Familia„ nr. 2 din 15/27 ianuarie 1866 – „*Ghicitura"* urmată de o a doua poezie – „*Ecouri și suspine"*, apărută în nr. 18 din 25 iunie/7 iulie 1866. La aceasta din urmă Iosif Vulcan îi face o prezentare generoasă: *„Atragem atenţiunea onor public asupra acestui talent frumos carele acuma păşeşte întâia oară în publicitate."*[11] În poeziile sale ajung să se amestece ura, dragostea, melancolia și suferința din amalgamul cărora se nasc poeme precum: „Ultimul dor":

„Acolo unde lângă râu
Se-nşir' răchiţi bătrâne,
Se duce gândul meu ades,
Se duce azi şi mâine.

Acolo-i satu-ncununat
Cu-a nucilor verdeaţă,
Ferice-acolo am trăit
A vieţii dimineaţă.
Bisericuţa cea de lemn
Şi azi e vie-n minte-mi;
Căsuţa cu doi plopi la drum
O văd parcă nainte-mi.

Şi parcă din grădină ies
S-apuc pe ulicioara
Ce duce la ogor, ţiind
De mână surioara.

Ah! cugetul mi-e ne-mpăcat

[9] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 62.
[10] Ioan Slavici, *Amintiri*, Cultura națională, București, 1924, pag. 90-92.
[11] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 61, și Ionel Novac, *Miron Pompiliu, prietenul bihorean al lui Mihai Eminescu*, „Luceafărul", 1 mai 2014.

Căci am pornit în lume,
Căci am fost surd la tristul plâns
Al iubitoarei mume!

Ca roua s-au topit, s-au dus
Iluziile toate,
Şi sufletu-mi înstrăinat
De jale nu mai poate.

Şi dacă din atâtea flori
Nici una nu-mi rămâne,
Un singur gând, un singur dor
De suflet se mai ţine...

De n-am putut ca să trăiesc
De scumpul sat aproape,
La cea biserica de lemn
Când oi muri mă-ngroape.

S-ascult prin somnul cel de veci
Cetaniile sfinte,
Ş-acele cânturi ce-mi aduc
De-a mea pruncie-aminte;

Să mai ascult ca de demult
Cum seara toaca bate,
Când duhul păcii maiestos
Pluteşte peste toate."

Dintre poeziile publicate se mai pot aminti: „Un orfan la mormântul mamei sale" (publicată în „Fenice"-semnat Moise Pompiliu), „Rămas bun de la Crișana" („Familia" nr. 30/1876), „Din Oraș" („Familia" nr. 35/1866), „Imnul Regelui Carol" (poezie patriotică), „Osânditul din Carpați" (poezie inspirată din detenția de două săptămâni la pușcăria din Ștei), volumul „Cântece populare de peste Carpați" (în 1871, 1876),[12] volumul „Balade Populare Române" (la Iași) despre care Teodor Neș spune pe un ton elogiator: „așa – scrie Pompiliu – precum le-a improvizat nemuritorul geniu al poporului român în momentele sale de suspinațiune cu prozodia lor neschimbată, cu rimele neatinse, cu limbajul lor provincial și local nealterat, pe scurt: cu păstrarea originalității în toată puritatea sa"[13]

Ca urmare a activității desfășurate de culegere de folclor bihorean, Miron Pompiliu ajunge să decanteze în scris ceea ce a cules sub forma unor balade inspirate din Țara Beiușului. Dintre acestea putem aminti: „Bradul", „Todorița și Moșneagul", „Gheorghiță și Mireasa lui", „Pruncul și Fata Țapului", „Răscumpărarea voinicului", „Voina și Mândra", „Fata Radului", „Niță și Petre Banului", etc.[14]

[12] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 60-64.
[13] Ibidem, pag. 61, apud Constantin Pavel, *op.cit.*, pag. 36.
[14] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 61.

Scrie și câteva povești din zona Bihorului în care folosește graiul specific zonei Beiuș-Vașcău: „Ileana Cosânzeana" (publicată în „Convorbiri literare în 1872), „Coderana Sânzâiana" („Convorbiri literare din 1875), „Păcală și amăgială" („Familia" din 1888), etc. Aceste povești îl fac pe Constantin Pavel să spună că Miron Pompiliu „a dat noului crez literar ceva din frăgezimea graiului munților bihoreni, păstrat până mai ieri ca într-un muzeu prin îndoiturile văilor, luminiștirile și deschizăturile codrilor de la isvoarele Crișurilor."[15] Publică în 1886 studiul „Graiul Românilor din Biharia" în revista „Convorbiri literare".[16] Traduce din Uhland, Heine, Lenau, Platon, Goethe, Lamartine și din poeții maghiari Vörösmarty și Arany Janos. Întocmește manuale școlare, scrie studii pedagogice și compune "Antologia Română" pentru școlile secundare.[17]

Miron Pompiliu scrie poezii, proză, culege folcor, traduce, este autor de manuale școlare și cu toate acestea este cel mai cunoscut în epoca sa ca prieten al lui Mihai Eminescu. Teodor Neș face o fină observație a influenței reciproce care apare în operele celor doi scriitori și care răzbate mai departe influențând alte suflete creatoare sensibile din Biharia afirmând că: „Miron Pompiliu a inițiat circuitul înrâuririlor reciproce dintre poezia populară bihoreană, care absorbită și amalgamizată în simțirea eminesciană s-a întors din nou în Bihor, filtrându-se în delicatele versuri ale Lucreției Suciu."[18] Cel care a reușit în *„lexicul 'Junimei' să încetățenească cuvinte și fraze din Bihor,*…la fel cum…*în simțirea eminesciană se urziseră tresăririle din baladele de la Vașcău"*[19] Miron Pompiliu își sfârșește tragic existența sa creatoare, la fel ca și prietenul său Mihai Eminescu, în anul 1897 îngenuncheat de boală, lipsuri și iubiri neîmpărtășite. Este înmormântat în cimitirul „Eternitatea" din Iași. Teodor Neș încheie prezentarea facută spunând pe un ton elegiac că „...s-a coborît în groapă corpul neînsuflețit al lui Miron Pompiliu din Șteiu, care a înfibrat în sine frumusețile Bihorului, dorurile și jalea Codrului și s-a înfiorat de atîtea ori gîndindu-se din depărtări la „Casa din vale" și la „Ileana Cosânzeana", „din cosiță floarea-i cântă, nouă împărății ascultă."[20]

Din opera sa se pot aminti următoarele volume: *„Balade populare române"*, Junimea, Iași, 1870; *„Antologie română pentru uzul școalelor secundare"*, apărută la Iași în anul 1885; *„Ileana Cozînzeana, din cosiță floare-i cântă, nouă împărați ascultă"*, basm publicat la Cernăuți în 1886; *„Carte de cetire",* I-III, manual realizat împreună cu I. Paul vede lumina tiparului la Iași în anul 1897; *„Literatură și limbă populară"*, ediție îngrijită care are ca studiu introductiv semnat de V. Netea este publicat la București în anul 1967; *„Poezii"*, ediție și prefață de Mircea Popa apărut la Oradea în anul 1998.

BIBLIOGRAFIE

- Bulei, Ion, *Lumea românească la 1900*, Editura Eminescu, București, 1984.
- Călinescu, George, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Cultura Națională,București, 1932.
- Crețu, Stănuța, *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979.

[15] Ibidem, pag. 64.
[16] Ibidem, pag. 63.
[17] Ibidem, pag. 61-63.
[18] Ibidem, pag. 60.
[19] Ibidem, pag. 64.
[20] Teodor Neș, *op.cit.*, pag. 64.

- Iorga, Nicolae, *Istoria Literaturii româneşti contimporane*, Editura Adevărul, vol. I, București, 1934.
- Iorga, Nicolae, *Oameni cari au fost*, Editura Biblioteca pentru toți, București, 1967.
- Maiorescu, Titu, *Critice,* vol. I-III, Editura Socec, București, 1928.
- Negruzzi, Iacob, *Amintiri din "Junimea"*, Editura Cartea Românească, București, 1943.
- Neș, Teodor, *Oameni din Bihor 1848-1918*, Tiparul Tipografiei Diecezane Oradea, Oradea, 1938.
- Panu, George, *Amintiri de la "Junimea" din Iași*, vol. I, II, Editura Remus Cioflec, București, 1942.
- Pavel, Constantin, *Miron Pompiliu 1847-1897 Viaţa şi opera lui*, Editura Doina, Beiuş, 1930.
- Pop, Augustin, Z. N., *Întregiri documentare la biografia lui Eminescu*, Editura Eminescu, București, 1983.
- Slavici, Ioan, *Amintiri*, Editura Cultura Națională, București, 1924.
- * * * *Miron Pompiliu 1848-1897*, Comitetul de Cultură şi Artă al Județului Bihor, Oradea, 1968.
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Miron_Pompiliu
- http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Miron_Pompiliu

MODERNISM IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Roxana Oana Mîndru
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The Romanian modernism is a very complex literary and cultural movement that marked the better part of the 20th century. This study is an analysis of the current through a triple perspective: its influence in the re-definition of the very notion of literary history, its chronological aspect and the great literary and cultural figures that marked its existence. Throughout this study we will make often connections with the European and universal modernism and their various forms of manifestation and we will also compare the chronologies of them. Ultimately, this study is an incursion in the ways the modernism shaped the Romanian literary history as well as in the ways the Romanian literary history shaped modernism as a literary current.

Keywords: Literary history, modernism, current, method, school

A reduce modernismul românesc la modelul elaborat pe linia Marcel Raymond-Hugo Friedrich este cel puţin imprudent, câtă vreme nu dispunem încă de o istorie a ideii de modernism în spaţiul românesc şi de un examen corespunzător al aşa-numitei „modernităţi antimoderne" (al relaţiilor dintre „modernisme" şi „antimodernisme") în cultura autohtonă, fără a mai vorbi de raporturile de includere-excludere dintre modernism şi avangardă. Cu atât mai mult cu cât structura propusă de Friedrich în urmă cu şase decenii nu acoperă decât o parte a poeziei moderniste („modernismul înalt"), iar atitudinea antimodernă apare, adesea, chiar în scrierile autorilor celor mai moderniști. Gabriela Omăt, autoare a culegerii *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949),* în două volume, tinde să vadă în modernism un „macrocurent cu un bazin larg de afluenţi", făcând o serie de observaţii relevante despre diferitele tipuri subordonate: „E un fapt că şi studiile monografice despre modernismul avangardist resimt incerta situare a fenomenului atât în cronologie, cât şi în semantică". Şi încă: „Extrem de trebuitor este un studiu asupra raportării la modernism a «generaţiei '27», în cadrul căreia, de la Noica la Cioran, Ionescu sau Comarnescu, cele mai contradictorii opţiuni coexistă, pe un fundal dominat de critica modernismului, pe un fundal dominat de sugestiva denumire de «modernism antimodern»"[1].

Per ansamblu său, modernismul este o mișcare culturală, artistică și ideatică care include artele vizuale, arhitectura, muzica și literatura progresivă care s-a conturat în circa trei decenii înainte de anii 1910 - 1914, când artiștii s-au revoltat împotriva tradițiilor academice și istorice impuse și considerate standard ale secolelor anterioare, începând cu cele ale secolului al XIV-lea și culminând cu rigiditatea și „osificarea" academismului secolului al 19-lea.

Moderniștii au crezut că prin refuzarea tradiției ar fi putut descoperi noi și radicale feluri de a crea „un altfel de artă". Arnold Schoenberg a crezut în ignorarea armoniei tonale, tradiționale – sistemul ierarhic de organizare a muzicii care a ghidat acest domeniu pentru mai

[1] Gabriela Omăt, *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949*), vol. I, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2008, p. 14.

bine de două secole și jumătate – întrucât a descoperit un mod nou de a organiza sunetul, bazat pe gruparea notelor în rânduri de câte douăsprezece. Această tehnică a rezultat în creerea muzicii seriale a perioadei de după primul război mondial. Artiștii abstracți, inspirați de mișcarea impresionistă și de lucrările lui Paul Cézanne și Edvard Munch, au pornit conceptual de la presupunerea că atât culoarea cât și forma - nu reprezentarea lumii naturale - sunt elementele esențiale ale artei vizuale. Astfel, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian și Kazimir Malevich au încercat să redefinească arta ca și aranjamentul culorii pure. Dezvoltarea fotografiei a afectat puternic acest aspect al modernismului, fiindcă nu mai era nevoie de funcția pur descriptivă ale niciuneia din artele vizuale. Acești artiști moderniști au crezut cu tărie că prin refuzarea reprezentărilor reale și materiale, arta va trece de faza materialistă și va intra într-una spirituală.

La noi însă, teoreticianul acestui curent este Eugen Lovinescu, care afirmă despre existența unui „spirit al epocii", care influențează literaturile mai puțin dezvoltate să se raporteze la altele mai evoluate.Astfel, el preia „teoria formelor fără fond" a lui Titu Maiorescu, cu precizarea că „formele trebuie să-și creeze un fond propriu".

Eugen Lovinescu a eliberat critica de sub tirania direcţiilor sociologice şi i-a dat un limbaj diferenţiat, o gândire coerentă, prin aceasta a creat critica română modernă. Lovinescu își întemeiază, în foiletoanele din *Sburătorul* (1919-1922, 1926-1927) ideile şi-şi fixează o doctrină pe care o numește modernism. Modernismul este un concept complex, cu deschideri spre ideologie şi estetică, punct de referinţă în viaţa literaturii noastre, fiind un element de progres în literatura română. Modernismul se bizuie pe ideea sincronismului, la care criticul aduce corectivul diferenţierii, foarte important în gândirea şi tehnica critică a lui Lovinescu, pentru că presupune, ca o condiţie esenţială pentru viaţa operei literare, noţiunea de originalitate. Potrivit acestei teorii, literatura română trebuie să se intelectualizeze şi să treacă de la sat la oraş şi de la liric la obiectiv, intrând, astfel, în ritmul mişcării spirituale şi în ritm cu evoluţia vieţii sociale raţionale. Eugen Lovinescu este, aşadar, pentru o proză a vieţii urbane, o proză psihologică, obiectivă, şi pentru o lirică deschisă spre viaţa spiritului şi complexitatea vieţii moderne. Nu este totuşi rigid în judecăţile propriu zise. Când opera vine din altă direcţie (*Ion*), de pildă, Lovinescu caută semnele obiectivităţii şi ale adâncimii în observaţia socială şi aflându-le, preţuieşte opera cum se cuvine[2].

Sistemul de lectură al lui Eugen Lovinescu are, în afara criteriilor estetice generale (sincronism, diferenţiere etc.) şi o serie de elemente speciale care determină sensibilitatea lui. Pentru Sainte-Beuve geniul are totdeauna intensitate, pentru Eugen Lovinescu geniul, (creatorul) are totdeauna măsură („măsura tonului"), în timp ce talentul minor sau impostura se caracterizează printr-o retorică excesivă. Idealul măsurii alternează cu acela al adâncimii şi al capacităţii de expresie. Cu aceste criterii sunt analizaţi în *Critice* şi *Istoria literaturii române contemporane*, O. Goga, Ion Barbu, T.Arghezi, H.P. Bengescu, Camil Petrescu, L. Rebreanu.

Modernismul apare, oarecum, ca o reacţie împotriva curentelor literare şi chiar sociale, anterioare şi se voia ceva nou, neexperimentat până atunci. Pe teritoriul românesc modernismul debutează prin simbolism, când în 1916 George Bacovia îşi publica primul volum, *Plumb*. Alături de simbolism începe, la um moment dat, să se infiltreze avangarda, o literatură modernistă dusă uneori până la extrem. Poeţi şi scriitori precum Tristan Tzara sau Geo Bogza au revoluţionat în diferite feluri ideea de a scrie literatură. Blazonul acestora era imaginea, limbajul, uneori agresiv de-a drepul. Reprezentativ în dezvoltarea noii orientări de factură modernistă, un rol extrem de important îl va juca poetul, dramaturgul şi filizoful Lucian Blaga. La el fiecare

[2] Dan Poescu, *Modernismul românesc în perioada interbelică,* în *Răsunetul,* 29 mai 2012, accesat la data de 3.11.2015.

ramură poetică este simbolizată. El îşi creează propriul univers, propria sa geografie „mitologică", propria sa simbolistică animală sau vegetală şi propriul pas în interpretarea acestui poem este analiza poemului programatic, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii-şi nu ucid-cu mintea tainele ce le-ntâlnesc-în calea mea-în flori, în ochi, pe buze ori morminte." Poezia lui Blaga exprimă sentimentul misterului cosmic, melancolia şi vocaţia creaţiei[3].

Tudor Arghezi are marele merit de a inaugura estetica urâtului, dovedind că şi urâtul poate fi frumos, de fapt estetizat. „Pe tine cadavru spoit cu unsoare,-Te blestem să te-mpuţi la picioare", sau „Din bube, mucegaiuri şi noroi-Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi." Preocupaţi să confere poeziei conştiinţa de sine, moderniştii contestă atât definiţia clasică a liricului, potrivit căreia poezia este un limbaj mai înalt faţă de cel comun, dar a cărui logică nu diferă în mod substanţial de a acestuia, cât şi pe cea dată de romantici, pentru care lirica este un gen al sentimentelor. Este abolită doctrina imitativă, clasică, şi cea expresivă, romantică, în favoarea uneia imaginative, care afirmă specificitatea absolută a limbajului poetic, intraductibilitatea lui în limbaj comun, separarea decisă a logicii poeziei de cea a prozei, orientarea interesului spre spaţii aflate dincolo de lumea reală. „Caut, nu ştiu ce caut. Caut-un cer trecut, ajunul apus. Cât de-aplecată-e fruntea menită-nălţimilor altădată!-Caut, nu ştiu ce caut. Caut-aurore, ce-au fost, ţâşnitoare aprinse-fântâni azi cu ape legate şi-nvinse.-Caut, nu ştiu ce caut. Caut-o oră mare rămasă în mine fără făptură-ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.-Caut, nu ştiu ce caut. Sub stele de ieri, sub trecutele, caut-lumina stinsă pe care-o tot laud." (*Lumina de ieri*, Lucian Blaga)[4].

Însă dincolo de spectele modernismului reflectate de operele literare ale vremii, mai cu seamă în poezia, important e şi aspectul teoretic şi de manifest al modernismului. Iar Eugen Lovinescu este fără îndoială artizanul modernismului românesc în dimensiunea sa teoretică şi de manifest. Pe lângă asta şi aşa cum am precizat şi în capitolul precedent, Eugen Lovinescu are şi meritul de a fi adăugat acesteia o dimensiune estetică istoriei literaturii. El credea cu tăria că istoria şi critica literară au acelaşi obiect şi anume valorizarea operelor literare. Singura diferenţă dintre cele două se făcea în ceea ce priveşte contemporaneitatea operei cu criticul/istoricul literar. Astfel, în timp ce operele contemporane cu acesta erau apanajul criticului, operele de la elaborarea cărora trecuse o oarecare distanţă cronologică deveneau câmpul de lucru al istoricului literar. Vedem deci că la Eugen Lovinescu, persoana criticului şi cea a istoricului literar se confundă.

Din păcate însă ne lipseşte o istorie propriu-zisă a modernismului românesc. O istorie pe care, din nefericire, încă nu o avem, în pofida diferitelor tentative postbelice de reexaminare a modernismului poetic semnate de Matei Călinescu, Dumitru Micu sau, mai recent, I.B. Lefter şi Gheorghe Crăciun. La nivelul teoriei culturale, situaţia se arată şi mai precară, singurele tentative notabile de „arheologie" a conceptului fiind cele ale lui Adrian Marino (1969) şi Matei Călinescu cărora li se adaugă propunerile lui Sorin Alexandrescu din *Privind înapoi, modernitatea* şi câteva iniţiative nesistematice. Până una-alta, elaborările interbelice ale lui E. Lovinescu din *Istoria civilizaţiei române moderne* şi din *Istoria literaturii române contemporane* n-au fost încă „revizuite" corespunzător, deşi datează vizibil, iar propunerea de unificare sub semnul modernismului a aproape întregii literaturi apărute între eclipsa *Junimii* şi anii '80 ai secolului trecut, propunere avansată de I.B. Lefter în *Recapitularea modernităţii* şi preluată de Nicolae

[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*

Manolescu în *Istoria critică…*, are defectul de a întreţine confuzia între curent şi paradigmă (respectiv, între modern, modernitate, modernism)[5].

După cum spunea Adrian Marino, conceptele, termenii, ideile literare îşi au şi au avut dintotdeauna „istoria" şi „biografia" lor. O vreme, termeni precum decadentism, prerafaelism, simbolism, modernism au fost serios concuraţi de sintagme gen „noul curent literar" (Mihai Zamfir a vorbit cândva, cu îndreptăţire, despre un „novism sintetic" ce ar acoperi toate orientările estetismului postromantic), iar termenul de modernism pare a fi înregistrat la noi abia în pragul secolului XX prin Ştefan Petică (despre literatura modernă au vorbit deja destui alţii, mai înainte – printre ei, Mihai Eminescu). Tendinţei spre haos terminologic şi labilitate conceptuală extremă îi corespunde, în compensaţie, o tendinţă de simplificare – şi de unificare teoretică. Pentru Eugen Lovinescu – reprezentantul cel mai de seamă al acestei orientări – decadentismul, simbolismul şi avangardele ţin de modernism, ca şi porţiunea neepigonică, rezistentă estetic a „tradiţionalismului" poetic (sub acest aspect, comentatori precum Nicolae Manolescu sau Ion Bogdan Lefter, adepţi, de asemenea, ai unificării curentelor estetice postromantice sub semnul modernismului, nu fac decât să actualizeze teza lovinesciană). Există însă şi puncte de vedere mai nuanţate. Notabilă rămâne încercarea – nefinalizată, după cum ştim – a lui Vladimir Streinu de a examina *Tradiţia conceptului modern de poezie*. Unele articole sintetice – cum ar fi, în pofida militantismului stângist, *Prejudecata modernistă*, publicat în *Vremea* de Ion Călugăru – conţin, de asemenea, evaluări lucide şi un bilanţ credibil al fenomenului. Mai există deasemenea şi dificultăţile pe care le presupune delimitarea „invarianţilor" modernişti în poezie, în proză, în dramaturgie sau în critică[6].

Referindu-se în continuare la volumele *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949)* ale Gabrielei Omăt, Paul Cernat mai precizează în analiza sa că până la urmă, esenţiale în această „selecţie naturală" terminologică rămân distincţiile dintre modern, modernitate şi modernism. Trebuie să concedem că, aşa cum postmodernismul este un epifenomen al postmodernităţii, fără a se confunda cu ea, şi modernismul este un epifenomen al modernităţii – de asemenea, fără a se confunda cu ea. Discuţia implică de asemenea o serie de controverse cu mize importante, cum ar fi aceea privind autonomia, respectiv heteronomia artei. Şi o serie de întrebări, nu mai puţin importante, legate de fizionomia modernităţii totalitare (fascisto-nazistă sau comunistă), antimodernistă prin excelenţă. Că vechea opoziţie modernism vs. Tradiţionalism a devenit de multă vreme inoperantă e un lucru evident: modernismul ţine de un plan estetic, de ideologie literară, în vreme ce tradiţionalismul ţine de un plan extraestetic, strict cultural. Dar, dacă ne gândim bine, definirea sensibilităţii moderne n-a depăşit-o niciodată pe cea a lui Baudelaire: modernul implică prin excelenţă o conştiinţă scindată între cultul efemerului, al tranzitoriului şi al schimbării şi nevoia de păstrare, în diverse forme, a valorilor clasice, „tari". Aceeaşi ambivalenţă stă la baza teoriei lui Matei Călinescu despre cele două modernităţi (una progresist-emancipatoare, cosmopolită, burgheză, laică, diurnă, post-iluministă, alta reacţionară, nostalgică, nocturnă). Cum rămâne totuşi cu modernismul? Putem crede că avem de-a face cu mai multe modernisme, definibile în funcţie de atitudinea lor faţă de tradiţie, faţă de revoluţie, de evoluţie şi de progres: există, de exemplu, un modernism prospectiv, în cadrul

[5] Paul Cernat, *Pentru o nouă istorie a modernismului literar românesc I,* în *Observatorul Cultural*, nr. 474 din mai 2009, accesat la data de 3.11.2015.

[6] *Idem, Pentru o nouă istorie a modernismului literar românesc II,* în *Observatorul Cultural*, nr. 475 din mai 2009, accesat la data de 3.11.2015.

căruia accentul cade pe inovaţie şi pe ruptură, după cum există un modernism retrospectiv, unde fidelitatea faţă de vechile canoane este cea care dă tonul[7].

Istoria literară se luptă astfel cu curentele literare dintr-o triplă perspectivă. Pe deoparte, deşi i-a lăsat teoriei literare rolul de a le defini conceptul, fiecare curent literar continuă să aibă pe lângă o dimensiune tipologică şi una temporală şi istorică care ţine strict de istoria literară. Pe de altă parte, fiecare curent literar, dar mai cu seamă modernismul la noi, îşi pune serios amprenta asupra însuşi conceptului de istorie literară. Astfel, dacă istoria literară influenţează din punct de vedere cronologic conceptul de curent literar, fiecare curent literar este la rândul său responsabil de redefinirea, extinderea sau contragerea ideii de istoriei literară şi a conţinutului acestuia. Nu în ultimul rând, într-o a treia perspectivă, cea a marilor figuri, de cele mai multe ori, figurile marcante în elaborarea manifestelor programatice ale unui curent literar sau altul sunt aceleaşi figuri care reprezintă stâlpii de bază ai istorii şi criticii literare a unei epoci literare sau a alteia.

Vedem ca dintr-un prim unghi, Eugen Lovinescu, Vladimir Streianu şi mai târziu George Călinescu definesc în moduri diferite ceea ce înseamnă modernismul. De la Eugen Lovinescu, părintele modernismului românesc, ne vine însuşi manifestul acestui curent la noi, concentrat atât în paginile volumelor sale de *Istorie a civilizaţiei române moderne* şi *Istorie a literaturii române contemporane* cât şi în nucleul literar pe care îl strânge în jurul său la cenaclul literar devenit mai apoi revistă, *Sburătorul.*

Vladimir Streianu reia acest concept în analiza sa neterminată, *Tradiţia conceptului modern de poezie*, iar George Călinescu încearcă un altfel de periodizare în volumele sale de *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. G. Călinescu defineşte curentul literar ca „mod de a crea durabil şi esenţial" iar stilul pe care îl consideră cel mai pur este cel clasic, deşi acordă o atenţie deosebită şi romantismului, cu una din cele mai profunde analize dedicate romantismului românesc (mai ales lui Mihai Eminescu) din literatura română. Cu toate acestea, George Călinescu îşi scrie majoritatea operei sale sub influenţa acelui modernism teoretizat şi încurajat de Eugen Lovinescu, în ciuda preferinţei sale estetice pentru curentele mai vechi. Să nu uităm că pe lângă meseria de critic şi istoric literar, el o îndeplineşte cu brio şi pe cea de autor, romane precum *Bietul Ioanide* sau *Scrinul Negru* având un caracter profund modernist.

Din a doua perspectivă însă, cea a modului în care un curent literar sau altul redefineşte conceptul de istorie literară, lucrurile sunt mult mai clare. În modernism, Eugen Lovinescu desparte în mod definitiv istoria literară de cea culturală. Istoria literară nu mai este acum nici o culegere de documente, o simplă înşiruire de opere împreună cu autorii lor, nici istoria culturală pe care o scrie Nicolae Iorga. Odată cu modernismul şi cu Lovinescu, începuturile istoriei literare româneşti se leagă direct de începuturile scrisului şi apariţia primelor documente în limba română (cu caractere chirilice), odată cu Scrisoarea lui Neacşu de la Câmpulung. Spre deosebire de Iorga care lega începuturile istoriei cultural-literare de literatura populară şi de istoria centrelor culturale religioase, odată cu modernismul, istoria literară începe să fie periodizată odată cu primele documente scrise, în timp ce literatura populară, studiul folclorului şi studiul documentelor religioase şi a mănăstirilor ca centre de cultură, încep sa devină domenii sau obiecte de studiu de sine stătătoare[8].

De asemenea, Eugen Lovinescu are meritul de a fi adăugat o dimensiune estetică clară istoriei literare, aşa cum am precizat şi mai devreme în acest capitol. Vladimir Streianu şi Tudor Vianu vor continua pe acest drum trasat de predecesorul său, considerând istoria literară ca

[7] *Ibidem.*
[8] Antologie; *Antologia criticilor români de la T. Maiorescu la G. Călinescu*, volumul II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, pp. 28- 29.

făcând parte dintre domeniile de studii ale ştiinţei literaturii, fiind o analiză a operelor, autorilor şi curentelor literare din perspectivă dual istorică şi literară, cu o puternică conotaţie estetică şi de valorizare a operelor literare analizate. Singura separaţie pe care o impun astfel între critica şi istoria literară fiind cea temporală. Critica literară supune atenţiei sale operele contemporane sieşi iar istoria literară pe cele mai vechi, care nu mai sunt contemporane cu criticul literar. Persoana criticului şi cea a istoricului literar se confundă dar rămân separate, o faţă sau alta ieşind la iveală în funcţie de vechimea operei care este supusă spre analiză[9].

O schimbare radicală în ceea ce priveşte această atitudine referitoare la opera literară survine odată cu George Călinescu. Şi la el persoana criticului şi cea a istoricului literar se confundă, dar ele nu mai au două nuanţe, două măşti pe care şi le pun în funcţie de vechimea operei literare supusă analizei. Opera literară se analizează cu aceleaşi instrumente şi în acelaşi fel indiferent de vechimea acesteia şi e supusă aceloraşi rigori de valorizare. Critica literară nu are sens, fără un element de cronologie, iar istoria literară este imposibil de realizat fără adăugarea unei părţi estetice şi de valorizare a operei literare. Aceasta este concepţia lui Călinescu. Pentru el, criticul şi istoricul literar sunt una şi aceeaşi persoană, indiferent de instanţa operei. O operă literară trebuie valorizată prin raportarea ei la un context istoric, cronologic şi social, la un curent sau trend literar, dar şi făcându-se apel la estetism pentru a stabili valoarea intrinsecă a unei opere literare sau alteia[10].

Vedem astfel că modernismul a constituit într-adevăr un moment major în redefinirea conceptului de istorie literară. Poate cel mai important element care a marcat această modificarea este adăugarea unei dimensiuni estetice acestuia şi mai apoi, odată cu George Călinescu, unificare conceptelor de critică şi istorie literară într-unul mai larg şi atotcuprinzător.

Din a treia perspectivă, cea a figurilor marcante, vedem că ipoteza noastră preliminară se confirmă. Figurile marcante ale modernismului, în persoana lui Eugen Lovinescu, părintele modernismului teoretic sau George Călinescu, reprezentatul modernismului literar interbelic, dar implicit şi al modernismului critic prin prisma operei sale duale de autor şi istoric şi critic literar, sunt şi figurile marcante ale istoriei literare din epoca lor.

I. B. Lefter militează pentru un altfel de studiu al modernismului românesc. Este o pledoarie pentru „reconstrucţia conceptuală a modernismului românesc”[11].

Rezultatul ar fi un concept integrator al modernismului românesc, înţeles ca un curent literar şi cultural, întins cam de pe la 1880, cu primele experienţe ale lui Macedonski, şi până la 1980, când se încheie neomodernismul postbelic declanşat pe la 1960-1965, după fractura proletcultistă. În marea lui sferă se includ: simbolismul, parnasianismul, instrumentalismul, decadentismul, poezia pură, avangardele şi porţiunile mai emancipate sau mai neutre ale tradiţionalismului de tip Ion Pillat sau B. Fundoianu, plus neomodernismul generaţiei '60 (uitat de exeget în retrospectiva din final)[12].

Drept consecinţă trebuie renunţat la dihotomia dintre modernism şi tradiţionalism, explicată de critică interbelică cel mai adesea după un criteriu conţinutist (opoziţia dintre ruralitate şi urbanitate) şi nu după unul de stil sau formă estetică. Rămâne totuşi un rest considerabil, căci nu tot tradiţionalismul interbelic (de pildă, militantismul sămănătorist al lui N. Iorga şi al susţinătorilor săi) este asimilabil în sfera modernismului. Reductibilitatea tradiţionalismului la modernism rămâne o problemă nerezolvată şi nerezolvabilă decât printr-un

[9] *Ibidem*, p. 29.
[10] *Ibidem*, p. 187.
[11] I. B. Lefter, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2001, p. 180.
[12] *Ibidem*, p.182.

abuz. O altă consecinţă ar fi că nu pot fi acceptate delimitările politice sau evenimenţiale ale perioadelor literare. Conceptele de literatură interbelică şi literatură postbelică sunt false şi inoperante pentru o istorie preponderent estetică (a formelor şi a stilurilor).

Pentru o nouă secvenţialitate a istoriei literaturii române, acest voluma nu conţine, în ciuda pretenţiilor, prea multe noutăţi: I. B. Lefter optează pentru ‚structurile mari" de curente literare în următoarea succesiune: paşoptism, junimism, modernism, proletcultism, neomodernism, postmodernism[13].

Perspectiva aceasta, a „structurilor mari" vine din chiar de la un auto-proclamat post-modernist. Recapitularea modernităţii de Ion Bogdan Lefter conţine una dintre cele mai imprevizibile „mişcări" critice din ultimii ani. Mulţi dintre postmodernii declaraţi de la noi au înţeles să recupereze istoria literaturii române nu din perspectivă postmodernă, ci ca pe un lung pomelnic de precursori ai acestei noi sensibilităţi artistice. I.B. Lefter este unul dintre primii care încearcă un act critic din perspectivă (în cel mai propriu înţeles al cuvântului) postmodernă. Este aparent nimic spectaculos: un alt studiu despre perioada interbelică, despre autorii de atunci. Totuşi, de ce scrie despre această perioadă, aparent clasicizată, un autor care îşi începe cartea cu următoarea frază: „Autorul acestei cărţi se consideră un postmodern! Şi - după cum se vede - nu ezită să se exprime ca atare"[14]?

Tocmai împotriva clasicizării pripite a perioadei moderniste luptă criticul optzecist. Opera cui este această clasicizare? Nu numai a marilor critici interbelici (Lovinescu, Streianu, Vianu, Pompiliu Constantinescu sau G. Călinescu), ci şi a generaţiei următoare, generaţie (despre '60 este vorba) apărută cu întârziere, din cauza accidentului proletcultist. Bătălia canonică purtată de acestă generaţie a avut drept erou principal literatura interbelică - abia atunci îşi căpăta o aură clasică acea perioadă. Mulţi spun că adevărata miză a acestei generaţii a fost promovarea unei noi literaturi, când, în fond, noua literatură nu era decât un efect al muncii de legitimare, de găsire a rădăcinilor interbelice. Procesul a fost însoţit de distorsiuni ale conceptului de modernitate, distorsiuni care le-au însoţit pe cele ale „începutului de drum", aparţinînd criticii interbelice. Aşadar, cartea lui I.B. Lefter are o latură polemică deloc neglijabilă. Autorul nu enunţă explicit acest lucru. Se poate face o reconstrucţie critică a conceptului de modernism din perspectiva noastră postmodernă, o rearticulare a datelor lui definitorii în urma clarificării şi eliminării oscilaţiilor, ambiguităţilor, confuziilor care l-au distorsionat nu numai în anii interbelici, dar şi în cea mai mare parte a timpului scurs de la al doilea război mondial încoace[15].

I. B. Lefter inventariază principalele confuzii care au apărut în legătură cu „modernismul". în perioda interbelică puţini s-au apropiat de accepţiunea actuală a termenului (Streinu şi Cioculescu, în câteva articole). S-a observat deja că acest concept nu ocupă o poziţie centrală în opera lui Lovinescu - ambiguităţile sunt nenumărate, ele apărând chiar în interiorul aceleiaşi scrieri. Alte surse ale confuziei sunt opoziţia modernism/ tradiţionalism (preponderent tematică, după cum spune criticul), înţelegerea diferită a prozei şi a poeziei (Lovinescu susţinea sincronizarea poeziei şi recuperarea laturii obiective a romanului), neacceptarea istoricităţii modernismului, văzut ca un act aflat încă în desfăşurare (exemplul dat este volumul *Modern, modernism, modernitate* al lui Adrian Marino)[16].

Modernismul rămâne deci un inefabil a cărui esenţă e aproape imposibil de capturat.

---

[13] Ion Simuţ, *Istorie Literară:Un concept integrator al modernismului românesc* în *România Literară,* nr. 38/ 2005, accesat la data de 3.11.2015.
[14] C. Rogozanu, *Cronica lierară: O combinaţie rară. Note la un desant editorial,* în *România literară*, Nr. 34/2001, accesat la data de 3.11.2015.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIE

1. Antologie; *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, volumul II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
2. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana. Revelaţiile poeziei,* în *Revista Limba Română*, nr. 7 – 8, anul XX, 2010, accesat la data de 4.11.2015.
3. *Idem, Canonul literar. Limite şi ierarhii,* în *Viaţa Românească,* nr. 3-4/2009. Accesat la data de 4.11. 2015
4. *Idem, Estetică generală,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2007.
5. *Idem, Tendinţe actuale în teoria literară,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2009.
6. Călinescu, George, *Clasicism, Romatism, Baroc,* în G. Călinescu, M. Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vanu, *Clasicism, Baroc, Romatism,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971.
7. Cernat, Paul, *Pentru o nouă istorie a modernismului literar românesc I-II*, în *Observatorul Cultural*, nr. 474 din mai 2009, accesat la data de 3.11.2015.
8. Lefter, I. B., *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2001.
9. Manolescu, Nicolae, *Generaţie literară,* în *România literară*, nr. 2, 2000, accesat la data de 4.11.2015.
10. Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, Editura AIUS, Bucureşti, 2009.
11. *O generaţie de creatori fără critici nu e posibilă.,* Dialog cu Nicolae Breban, în *Convorbiri literare*, decembrie, 2007, accesat la data de 4.11.2015.
12. Omăt, Gabriela, *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) şi texte (1880-1949*), vol. I, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2008.
13. *Orizont*, nr. 17/ 1993, art. *A spera, a-ţi aminti,* interviu cu Octavian Paler, realizat de Veronica Balaj, cu prilejul lansării în Timişoara a cărţii *Don Quijote în Est*, 6 august 1993, accesat la data de 4.11.2015.
14. Pavel, Laura, *Onirismul – între istoria literară şi istoria politică,* în *Vatra*, nr. 10-11, 2007, accesat la data de 4.11.2015.
15. Poescu, Dan, *Modernismul românesc în perioada interbelică,* în *Răsunetul,* 29 mai 2012, accesat la data de 3.11.2015.
16. Rogozanu, C., *Cronica lierară: O combinaţie rară. Note la un desant editorial,* în *România literară*, Nr. 34/2001, accesat la data de 3.11.2015.
17. Simuţ, Ion*, Istorie Literară: Un concept integrator al modernismului românesc,* în *România Literară,* nr. 38/2005, accesat la data de 3.11.2015.
18. Tiutiuca, Dumitru, *Pentru o nouă teorie literară,* Editura Timpul, Bucureşti, 2005.
19. Ungureanu, Cornel, *Geografia literară , Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2002*.
20. *Idem, La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timişoara, 1995.
21. Wellek, René*;* Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

SURSE WEB:

1. *http://www.revistaluceafarul.ro/istoric.html/*, accesat la data de 4.11.2015.

THE MODERNITY OF DIMITRIE ANGHEL'S PROSE

Cosmina Andreea Roşu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Dimitrie Anghel's prose has a special epic structure and it is concerned about the mixture of epic and lyric. With both Romanticism and Symbolism influences, the short prose has a variety of themes.
With a bidimensionally worldview, the author uses a lexical variety in which we can easily distinguish the ability of a refined intellectual to alternate the neologism with the true-born word. Thus, the critics recognize Dimitrie Anghel's merit to have enriched the expressive means of Romanian literature. He introduces in his poems in prose the matching, the decorative and fairy vision, a special musicality and a certain rhythm.
His remembrance is evocative and affective with true colour spots matching impressionistic characteristics. The prose's modernity consists in resizing D. Anghel's contribution to place Romanian literature on a European scale.

Keywords: neologism, innovation, language, fantasy, style.

Literatura lui Dimitrie Anghel este un prilej de încântare estetică a ochiului avizat sub raportul viziunii plastice. Acesta și-a început activitatea ca poet, dar a publicat sporadic și câteva texte în proză care reprezintă mai mult niște exerciții stilistice și de conținut pentru adevărata și valoroasa proză de după 1910. Prozatorul a reușit să creeze o operă cu un specific aparte, cu caracteristici unice în evoluția literaturii române de la începutul secolului al XX-lea. Se remarcă rafinamentul compozițional și stilistic, viziunea artistică de excepție.

Proza scurtă a lui Dimitrie Anghel nu are o structură epică propriu-zisă. Autorul nu folosește clasicul fir epic, nu prezintă conflicte puternice în care să fie antrenate personaje antitetice, intrigi arborescente sau dialog dinamic. În textele sale narațiunea și descrierea se îmbină continuu cu scopul de a crea atmosfera, de a sugera ambianța unor vremuri demult trecute. Rememorarea acestora, transpunerea în lumea „fantomelor", pare să se realizeze după modelul proustian, însă într-o manieră simbolistă în care efectele coloristice se împletesc armonios cu cele muzicale având o structură și o tematică proprii simbolismului, textele fiind mai degrabă lirice. Prin visarea, melancolia și interesul pentru cei nefericiți, ușor de identificat în proza sa, se observă influența romantismului.

Dimitrie Anghel este considerat de Șerban Cioculescu „un poet de alcătuire morală romantică, prin nevoia refugiului alternativ într-un univers de rezonanțe intime sau de învestmântări nălucitoare"[1].

Reticenți și cu prejudecăți, criticii vremii, care cereau prozei sale realizarea epică prin excelență, au subestimat proza lui D. Anghel mai ales din cauza neînțelegerii refugiului acestuia de la realitate la „fantome". Acesta este asemănat lui Al. Macedonski prin „aplecarea asupra interioarelor și a naturilor moarte" prin imaginația sa „artificioasă" care „devalorizează natura,

[1] Ș. Cioculescu, „Dimitrie Anghel", Ed. Publicom, București, 1945, p. 105

elimină patosul ei tradițional”[2] după cum conturează imaginea lumii din „Un vis simbolic”, dar și prin „obsesiunea sentimentelor stranii”[3].

Valorile muzicale ale prozei lui D. Anghel sunt evidente în „Fantome” și mai discrete în celelalte creații. Acestea se remarcă prin timbrul scăzut al confesionalului, mai puțin prin procedeele analizabile precum decorurile de vis și efluviile olfactive vagi care conturează atmosfera de taină, magică, propice invocării „fantomelor”.

Elementul stilizat, intelectualist, redat prin neologism este diminuat deoarece, în descrierea cadrului interior amintirea solicită reprezentări de natură afectivă, nu intelectuală. Un alt element care susține modernitatea stilului este utilizarea comparațiilor prin întinderea de registru a experienței sale estetice. Însă neologismul este uzitat la scară largă. Când descrie interioarele cu mobilierul, folosește termeni noi pe care îi cunoaște din călătoriile sale („vaze” japoneze), asemenea și în cazul instrumentelor muzicale, uneori cu forma originală, neîncercând o adaptare în limbă a termenului care nu are corespondent („epinetă”). În schimb folosește sinonimia: „miresme” și „parfumuri” pentru „perceperea efluviilor din natura cosmică”[4], respectiv pentru cosmetice, fiind un „artist disociativ, cu alegerea sigură a expresiei”[5]. Semn al unei viziuni bogate și multiple, varietatea lexicală pare a fi consecința unei intelectualități rafinate care caută diversificarea cu scopul de a sugera nuanțe subtile. Sunt remarcabile imaginile olfactive în care sunt surprinse miresmele florilor din grădină, înzestrate astfel cu un limbaj propriu (contrastul dintre mireasma puternică a crinului, de exemplu, și cea modestă a gherghinei).

Întreaga proză înregistrază o alternanță a neologismelor cu formele vechi ale cuvintelor îndeosebi cu scopul de a evita repetiția; utilizarea neologismului dovedindu-se a fi o „mostră stilistică”[6]. În „Culegătorul de stele căzătoare” se observă o invazie a neologismelor.

În proza lui D. Anghel „principala funcțiune a stilului neologistic” este reprezentată de „manevrarea” sa care este mult mai sigură și mai firească; „intelectualismul nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei”[7] ca la Macedonski, ci este „un mijloc al umorului său. (...) Asociind arhaicul cu modernul, miticul cu realul, sublimul cu trivialul, (*autorul*) creează sistemul de contraste care alcătuiește baza psihologică a surâsului impus în cele din urmă cititorului”[8].

Doar Tudor Vianu observă că „pendularea între registrele stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bântuie”[9]. De altfel, „o altă valoare a neologismului, așa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiași lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii”[10]. I se recunoaște, așadar, meritul de a fi îmbogățit mijloacele expresive ale literaturii române.

Tehnica lait-motivului, prin corespondențe specifice simbolismului, introduce, în poemele în proză, alături de viziunea feerică și decorativă, o muzicalitate aparte, un anumit ritm rezultat din repetiții, inversiuni, paralelisme sintactice, fraze ample, preferința pentru anumite timpuri verbale. Ritmicitatea este redată prin înșiruirea de propoziții principale cu puține subordonate

[2] T. Vianu, „Arta prozatorilor români”, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002, p. 203
[3] Ibidem
[4] Ș. Cioculescu, op. cit., ed. cit., p. 108
[5] Ibidem
[6] T. Vianu, op. cit., ed. cit., p. 205
[7] Idem, p. 204
[8] Idem, p. 206
[9] Idem, p. 205
[10] Idem, p. 207

atunci când compune spațiul prin enumerarea elementelor decorative. Tot în acest scop folosește și arborescențe sintactice vaste precum perioada (vezi „Povestea unui mușuroiu"). Șerban Cioculescu observa că „structura perioadei este oratorică, ciceroniană ca dimensiune, dacă nu și ca topică"[11]. Construcția este tipică, simetrică, ordonată, predomină verbul predicativ întâlnit, de obicei, la începutul propoziției. De asemenea, determinarea adjectiv sau adverb se realizează prin plasarea acestora înaintea părții determinate – substantiv sau verb, inversiunea poetică impresionând printr-un efect de manierism poetic. În realizarea portretelor, D. Anghel utilizează epitetul abstract care nu individualizează ci, mai degrabă, estompează din dorința de a conferi amintirii o notă emotivă. Sunetele și pasajele muzicale constituie un limbaj metaforic deosebit de expresiv. Deși ritmic, textul nu este tocmai fluid.

Poemele în proză sunt de natură estetică și nu pur memorialiste, simbolice. Ș. Cioculescu nota că „nicăiri în paginile memorialistice ale lui Anghel, nu e vorba de simbolism"[12]. Amintirile generează o emoție artistică fructificată preponderent în exteriorul ființei umane. Având la baza inspirației poetice afectul, suferințele acumulate sunt sugerate expresiv, lucid, ironic și amar în metafore. Reprezentativă este aici identificarea condiției artistului cu cea a sepiei, în „Arca lui Noe".

Fiind atras de registrul misterului și al groazei, D. Anghel și-a cules câteva dintre subiectele cu atmosferă misterioasă în timpul ședерii sale în Franța. Prin urmare, iau naștere povestea marchizului vânător în „O taină" sau povestea sinuciderii unui vânător în „Misterul din strada Navarre" fără însă a le fi descifrat taina. De un mare efect fantastic este „Pâinea noastră cea de toate zilele". Fantasticul se proiectează în decorativ, neconstituindu-se epic. Aparența se confundă cu esența, fantasticul este surprins în jocul maiestuos al culorilor și al luminii, este o modalitate de a prezenta miracolul naturii cosmice în sens plastic, nu existențial. Viziunea estetică asupra naturii este una feerică.

De inspirație rurală și părând a fi doar „o pastișe a pasiunilor rurale, în manieră sămănătoristă"[13], poveștile lui D. Anghel se evidențiază prin somptuozitatea coloristică în defavoarea firului narativ care se rezumă la o simplă idee. Acestea au uneori o subtilă intenție parodică („Dușmanul mașinismului") sau reprezintă sâmburele unei anecdote („Scrisoare veche"), nu făuresc mituri noi după cum ne-am aștepta de la pana unui fantazist. Autorul scrie totuși cîteva basme originale („Licuricii", „Hoțul", „Peștitorii Amfitritei") de inspirație folclorică și cu sensuri simbolice: condiția umană mizeră, solitudinea, inadaptarea. De aici provine dorința de refugiu în mirajul frumosului natural în care totul se reduce la ritm și armonie, la comuniunea individului cu nemărginitul, dorința cunoașterii de natură mistică și a alinării suferinței prin frumusețea cuvintelor alese. Amintirea este înzestrată cu puteri magice cu scopul de a redimensiona și reabilita condiția umană, aceasta reprezentând misiunea poetului, după cum o surprinde Șerban Cioculescu: „Dintre toți memorialiștii noștri, niciunul n-a stăpânit ca D. Anghel, potențialul emotiv, de natură muzicală, și talentul de a comunica emoția, prin evocarea umbrelor omenești și a lucrurilor care le-au făcu în viață, ambianța naturală"[14], nota caracteristică fiind „subiectivitatea, iar corolarul ei, lirismul"[15]. Memorialistica sa este evocatoare și emotivă.

[11] Ș. Cioculescu, op. cit., ed. cit., p. 111
[12] Idem, p. 72
[13] Idem, p. 118
[14] Idem, p. 124
[15] Idem, p. 125

Regăsim în paginile sale intensitatea emoțiilor și a culorilor – poetul preferă vioriul și roșul. Obiectele contemplării realizează adevărate pete de culoare, viziunea fiind picturală, de natură impresionistă.

M. Zamfirescu identifică proza lui D. Anghel cu o „poezie a obiectelor”[16]. Cu o contribuție aleasă în dezvoltarea stilistică a prozei prin utilizarea neologismului, opera lui Dimitrie Anghel „manifestă, la o treaptă mai ridicată, efortul încordat al artistului, în frământarea pastei informe a limbei”[17]. Proza sa „își dovedește, la relectură, modernitatea și îngăduie astăzi o depășire a înțelegerii scriitorului doar ca *poet al florilor* prin redimensionarea aportului său la *europenizarea* literaturii române”[18].

Bibliografie

Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;

Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011;

Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;

Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;

Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;

Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;

Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984.

[16] M. Zamfirescu, „Poemul românesc în proză”, Ed. Minerva, București, 1984, p. 281
[17] Ș. Cioculescu, op. cit., ed. cit., p. 116
[18] A. Sasu, „Dicționarul biografic al literaturii române”, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006, p. 50

A JOURNEY IN THE UNIVERSE OF *JURNALUL COPIILOR*

Carmen Ţâgşorean
PhD Student, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Having a long tradition among the Romanian mass-media, the children's magazines had an important role in educating and shaping the readers' character, believes and behavior. The influence of the press was due to the high confidence with which those magazines were credited. Children's magazines have followed the general trend of the press, representing a reflection of the national policies. If until August 1944, the magazines dedicated to children had mostly an educational and entertaining role, after this date they were used as a manipulation and propaganda tool. From this point of view, an interesting period is that of the early years of communism, when we can notice the coexistence of the two roles – educational and political. The aim of our study is to describe the evolution of Jurnalul copiilor (The Children's Journal), to highlight its particularities, and to reveal the most important topics.

Keywords: Jurnalul copiilor, press, children, manipulation, education.

Consideraţii preliminare

Universul copilăriei, guvernat de naivitatea şi frumuseţea vieţii alături de părinţi şi bunici protectori, ocupă un loc deosebit în memoria adulţilor. Amintirile legate de anii copilăriei, de bucuria descoperirii vieţii, care, uneori, se păstrează în cămara memoriei în forme vii, alteori estompate, ne ghidează deciziile pe care le luăm în calitate de părinţi. Cu toate acestea, maturitatea, care pentru majoritatea echivalează cu pierderea inocenţei, constituie o barieră care ne împiedică să intrăm în castelul fermecat al lumii copilăriei, în acel univers complicat, unde oamenii reali şi eroii legendari trăiesc alături în locuri familiare şi de basm, fiind actorii unor evenimente banale sau neobişnuite. Dificultatea de a scrie pentru copii îşi are originile în imposibilitatea de a accesa universul acestora. Copilăria, acea etapă din viaţă când graniţa invizibilă dintre viaţa reală şi vis este traversată prin intermediul jocului, este marcată de emoţii puternice, „trăiri adevărate: este lumea lor de temerari în pantaloni scurţi pe care, ca să-i poţi înţelege, trebuie să te joci cu ei. Este «jocul» serios pe care fiecare scriitor îl practică pe foaia albă de hârtie, făcându-l să strălucească într-o poezie, o povestire sau un roman..."[1] Jocul reprezintă nu doar un mijloc de petrecere a timpului liber, ci un proces de cunoaştere. Înclinaţia naturală a copiilor pentru joc trebuie exploatată în procesul educativ, ea fiind perfect adaptată dezvoltării psihologice[2]. Perioada în care cei mici acumulează cantităţi mari de informaţii este în clasele primare, sursele acoperind o arie largă, de la cunoştinţe transmise de părinţi, şcoală, cărţi, până la internet şi diverse mijloace de comunicare în masă, precum presa scrisă[3]. Rolul presei pentru copii este cu atât mai important cu cât opiniile şi cunoştinţele sunt rezultatul unui proces de acumulare care îşi are originile în copilărie şi ale căror rezultate se concretizează mult mai târziu, la maturitate, trecerea timpului şi modificarea anumitor condiţii din viaţa individului

[1]Iuliu Raţiu, *O istorie a literaturi pentru copii şi adolescenţi*, Editura Biblioteca Bucureştilor, 2003, p. 5.
[2]Mihaela Enache, *Manipularea prin joc*, Editura Ştef, Turnu-Severin, 2005, p. 39.
[3]M. J. Berson, D. T. Outzts şi L. S. Walsh, *Connecting literature with K-8 National Geography standards*, *The Social Studies*, 1999, p. 85-92.

putând determina schimbarea acestora[4]. Uneori, formarea opiniilor are la bază un proces de manipulare, care urmăreşte reducerea „libertăţii auditoriului de a discuta sau de a rezista la ceea ce i se propune", sădirea acestora producându-se fără acordul persoanei manipulate[5]. Procesul de formare intelectuală şi psihologică a copiilor este rezultatul interacţiunii dintre educaţia primită în cadrul şcolii şi cea din familie, cele două instituţii bazându-se pe informaţiile, ideile şi opiniile promovate în literatura pentru copii. Privită din această perspectivă, şi nu strict în calitate de mijloc de divertisment, literatura pentru copii devine importantă, iar autorii care se adresează acestei categorii de vârstă au obligaţia morală de a aborda subiecte diverse şi adecvate cititorilor, prezentate într-un limbaj accesibil care să contribuie la dezvoltarea tinerelor generaţii[6].

Se poate face o paralelă între presa pentru copii şi publicitate, acestea având anumite elemente comune. Presa pentru copii, asemeni publicităţii, este un spaţiu controlat de adulţi, care introduce în universul copiilor doar acele informaţii pe care redactorii le consideră importante. Există mai multe tipuri de publicitate, care, în accepţiunea cercetătorilor Christian Baylon şi Xavier Mignot pot fi grupate în următoarele categorii: referenţială (transmite informaţii), metalingvistică (necesită cunoştinţe de specialitate), poetică (apelează la diferite formule de stil), emotivă (implică subiectivitate, se sprijină pe anumite trăsături de caracter), impresivă (urmăreşte să obţină adeziunea), fatică (deschiderea unei punţi de comunicare cu publicul ţintă)[7]. Poveştile, informaţiile, jocurile, toate materialele din gazetele pentru copii îndeplinesc funcţiile enunţate mai sus. Publicitatea, la fel ca şi presa, are mai multe nivele de influenţare, care pornesc de la o simplă informare, înaintează spre zona de influenţare a opiniilor, prezentând un spectacol al vieţii, care, de cele mai multe ori, îşi atinge scopul prin manipulare. Ultimul nivel este cel al modelării conştiinţelor, de crearea a unor opinii consonante cu ale manipulatorului[8].

Terenul unde se întâlneşte realitatea cu lumea plină de culoare a fanteziei, eroii de poveste cu cei reali, jocurile şi benzile desenate este cel al presei pentru copii[9]. Presa pentru copii prezintă câteva particularităţi care contribuie la fidelizarea cititorilor: prezenţa imaginarului şi a spectacularului, care se îmbină armonios cu viaţa cotidiană, conţinutul specific, uşurinţa lecturii, care este adaptată vârstei lectorilor, „tinereţea fără bătrâneţe a temelor" abordate. Datorită acestor caracteristici, materialele publicate în paginile revistelor pentru copii nu îşi pierd actualitatea atât de repede precum cele din presa cotidiană[10]. Numărul limitat de surse de informare, divertisment, lectură pentru copii, caracteristică anilor comunismului, vine să susţină afirmaţia anterioară.

Adulţi fiind, oamenii păstrează ascunsă în suflet copilăria, care „constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieţii noastre." G. Călinescu considera că, pentru a fi considerate „opere de artă, scrierile pentru copii şi tineri trebuie să intereseze şi pe oamenii maturi şi instruiţi."[11]A fost şi unul dintre obiectivele urmărite de *Jurnalul copiilor,* care va fi evidenţiat pe parcursul studiului nostru.

Studiul nostru urmăreşte să prezinte evoluţia gazetei *Jurnalul copiilor*, punctând temele abordate, dar şi rolurile pe care aceasta şi le-a asumat. Cercetare noastră a avut în vedere câteva

[4]Gustave le Bon, *Psihologia mulţimilor*, traducător Mariana Tabacu, Editura Antet XX Press, Bucureşti, 2012, p. 40.
[5]Philippe Breton, *Manipularea cuvântului*, traducere de Livia Iacob, cuvânt înainte de Camelia Grădinaru, Institutul European, Iaşi, 2006, p. 23-25.
[6]Iuliu Raţiu, *op. cit.*, p. 5.
[7]Christian Baylon şi Xavier Mignot, *Comunicarea*, traducere de I. Ocneanu şi A. Zăstroiu, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2000, p. 311.
[8]Philippe Breton, *op. cit.*, p. 46-47.
[9]Andrei Păunescu, *Jurnalism tematic. Jurnalistul, jurnalismul, publicaţia de presă, tipuri de presă*, ediţia a II-a, Editura Fundaţiei România de mâine, Bucureşti, 2006, p. 119.
[10]Marian Petcu, *Tipologia presei româneşti*, prefaţă de Ioan Drăgan, Institutul European, Iaşi, 2000, p. 233-234.
[11]G. Călinescu, *Cronicile optimismului*, cu un cuvânt înainte al autorului, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 274.

direcţii. În primul rând s-a urmărit identificarea temelor abordare, demers care ne-a facilitat înţelegerea rolurilor pe care revista le-a îndeplinit. Un al doilea pas a fost acela de analiză a conţinutului articolelor.

Redactorul *Jurnalului copiilor* a fost talentatul jurnalist Marius Mircu, cel care, timp de trei ani, între 1947-1949, s-a dedicat cu multă dăruire realizării revistei. De sub condeiul jurnalistului au văzut lumina tiparului sute de articole, acesta folosindu-şi întreaga experienţă şi creativitate pentru a aduce un aer de modernitate în presa pentru copii. Colaborarea cu Jurnalul copiilor s-a întipărit în sufletul şi memoria lui Marius Mircu, care a rememorat întotdeauna cu multă tandreţe şi bucurie, cu entuziasm şi căldură în interviurile pe care le-a acordat sau în volumele biografice. Avem astfel ocazia de a descoperi detalii inedite, cu privire la modul în care luau naştere articolele şi despre colaboratorii sau cititorii revistei. Colaborarea cu diferite periodice pentru copii i-a oferit posibilitatea de a acumula o vastă experienţă nu doar în ceea ce priveşte universul celor mici, nevoile lor de dezvoltare intelectuală, ci şi de a observa şi de a nota dificultăţile sau punctele slabe ale gazetelor, problemele pe care le aveau de înfruntat. Pe durata cât s-a aflat la conducerea *Jurnalului copiilor*, Marius Mircu a urmărit să le ofere celor mici o revistă nouă, adaptată vremurilor moderne, dar, mai ales, pe înţelesul cititorilor săi: „Acum, copii, nu mai e nevoie să citiţi gazete mari, unde nu-nţelegeţi mai nimic. Veţi avea ziarul vostru, care vă va face cunoscut ceea ce e bine să ştiţi şi voi. Ne vom strădui în acest mic jurnal (care va creşte odată cu voi) să alegem ceea ce credem că o să vă placă şi o să vă folosească."[12] Trebuie subliniat că *Jurnalul copiilor* se adresa în egală măsură copiilor, cât şi părinţilor, adulţilor, în general, care la rândul lor „vor avea un folos, dacă vor citi" articolele[13]. Am considerat necesar să subliniem ultimul aspect deoarece gazeta se va implica în campania electorală din 1947, publicând o serie de articole cu teme politice, precum ziua muncii sau îndemnuri pentru părinţi de a participa la votul organizat cu ocazia alegerilor.

Jurnalul copiilor – şcoală informală de jurnalism

Inevitabil supusă noului regim politic, fiind, în parte, mijlocul de propagandă al ideologiei comuniste, revista nu a ignorat principalul ei obiectiv şi anume, acela de educare, de formare a unei noi generaţii care să înţeleagă importanţa educaţiei şi să înveţe să aprecieze cultura. Interesul demonstrat de cititori în ceea ce priveşte profesia de jurnalist, curiozitatea lor l-au determinat pe Marius Mircu să înfiinţeze prima şcoală informală de jurnalism pentru copii: „Vreau să arăt că *Jurnalul copilor* n-a fost doar un organ de lectură şi un mijloc de a-i antrena pe copii în fel de fel de acţiuni obşteşti, de a-i familiariza cu vremurile noi; ci, prin necontenite îndrumări teoretice şi practice, i-a învăţat pe numeroşii corespondenţi să devină ziarişti"[14]. Era de fapt o formă incipientă de învăţământ la distanţă – copiii trimiteau materialele la redacţie, care le publica însoţite de observaţiile gazetarilor. Copiii erau învăţaţi despre importanţa selectării subiectului pe care îl abordează, deoarece succesul articolului depindea de interesul cititorilor, motiv pentru care erau sfătuiţi ca, înainte de a trimite materialele, să le citească în cercul lor de prieteni şi colegi[15]. Lumea adulţilor îşi deschisese porţile pentru copii, le oferise accesul la un univers necunoscut până atunci. Cititorii din toate colţurile ţării erau încurajaţi să trimită corespondenţe. Rubrica

[12]Marius Mircu, *Trimis special. Din amintirile unui jurnalist*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1974, p. 239; *Un jurnal pentru copii?*, în *Jurnalul copiilor cu ştiri din toată lumea*, anul I, nr. 1, 12 aprilie 1947, p. 1.
[13]*Un jurnal pentru copii?*, în *Jurnalul copiilor cu ştiri din toată lumea*, anul I, nr. 1, 12 aprilie 1947, p. 1.
[14]Marius Mircu, *M-am născut reporter,* vol. al II-lea, ediţia a II-a revăzută, completată, Editura Glob, Editura Papyrus, Bat Yam, 1998, p. 675.
[15]Rubrica „Poşta redacţiei", în *Jurnalul copiilor*, anul I, nr. 33, 22 noiembrie 1947, p. 2.

„Poşta redacţiei" anunţa cu bucurie că, „*Jurnalul copiilor* caută corespondenţi în toate localităţile din ţară, iar în Bucureşti la toate şcolile primare şi licee (primele clase)"[16]. Amintindu-şi de copilărie şi de începuturile carierei sale de jurnalist, Marius Mircu îi provoacă pe copii să devină corespondenţi ai publicaţiei, având astfel oportunitatea de a învăţa „o meserie frumoasă, una dintre cele mai pasionante, aceea de jurnalist"[17]. Bucuria de a fi corespondent local şi de a primi „carneţelul albastru pe care era scris *Jurnalul copiilor* era enormă: „la vederea ei am simţit cea mai mare bucurie din viaţa mea", scria Nistor D. Teodorescu[18]. Legitimaţia nu doar le confera dreptul de a se lăuda cu activitatea lor, de a publica în revista favorită, ci şi de a intra gratuit la spectacolele pentru copii şi tineri astfel încât să poată transmite informaţii către redacţie[19]. Pentru a-i stimula pe cei mici să colaboreze la realizarea gazetei, să se simtă jurnalişti adevăraţi, celor mai destoinici li se conferea statutul de reporter. Încurajările permanente pe care revista le publica au declanşat o avalanşă de corespondenţe din toată ţară, astfel încât redacţia s-a văzut nevoită ca, începând cu numărul 35, să tempereze elanul tinerilor cititori: „Ne sufocăm de atâta material! După ce tot noi am stimulat corespondenţii cât am putut, acum încercăm – dar e foarte, foarte greu! – să le temperăm zelul."[20] Până şi cel mai destoinic corespondent, Nistor D. Teodorescu, din Târgu Măgurele, era rugat să trimită mai puţine materiale, unul sau două pe lună, care să abordeze subiecte interesante, în timp ce alţii erau sfătuiţi, din nou, să aleagă subiectele cu grijă: „Trimite ştiri odată pe lună, dar alege lucruri care să intereseze pe cititorii din toată ţara. Că a nins la Tulcea? Să ştii că iarna ninge nu numai la Tulcea ci şi în alte câteva oraşe. Pe cuvânt!"[21]

O altă inovaţie era cea legată de contactul direct al cititorilor cu membrii redacţiei. Pentru prima dată copiilor li se permitea accesul în sediul unei redacţii, şi nu una oarecare, ci chiar a revistei pe care o citeau cu atâta dragoste. Teoretic, exista un program de vizitare anunţat în paginile gazetei, „marţi şi vineri, între orele 17-19"[22], care era însă rareori respectat.

Contactul direct între colectivul redacţional şi cititori se realiza şi prin organizarea unor spectacole la care participau toate personajele favorite ale copiilor şi unde aveau ocazia să asiste la demonstraţii de dans şi piese de teatru sau să asculte glumele povestite de Nătăfleaţă. Era una dintre cele mai bune tehnici de recompensare şi fidelizare a cititorilor. Prima manifestare de acest fel a fost festivalul „Licurici", care s-a bucurat de participarea unui număr de 800 de copii. A fost un festival plin de culoare[23]. Acest tip de evenimente constituie o formă mascată de publicitate.

Începând cu numărul 5 (10 mai 1947) *Jurnalul copiilor* apare separat, ca supliment gratuit al revistei *Licurici*, într-un format de două pagini care găzduiau cele câteva rubrici permanente – „Editorialul", „Chestia zilei", „Reportajele noastre", „Ultima oră", „Radio" – la care se adaugă rubrici ocazionale – „Mica publicitate", „Cronica sportivă" sau „Sport", „Ştiri din lume", „Poşta redacţiei", „Întâmplări din toată ţara", „Jurnalul lui Nătăfleaţă". Formatul gazetei se va schimba începând cu numărul 52 (ediţia aniversară de un an), apărând în continuare în patru pagini. Informaţiile se diversifică, ziarul îmbogăţindu-se cu noi rubrici: „Ştiri din toată lumea", „Spectacole", „Calendarul nostru", „Recomandă-mi un film", „Dicţionar", „Ştiaţi că...", „Întâmplări din toată ţara" şi „Exerciţii de inteligenţă". O atenţie deosebită era acordată rubricii

[16]Rubrica „Poşta redacţiei", în *Jurnalul copiilor cu ştiri din toată lumea*, anul I, nr. 2, 19 aprilie 1947, p. 2.
[17]J. C., *Dacă aş fi ca voi...*, în *Jurnalul copiilor*, an I, 5 iulie 1947, nr. 13, p. 1.
[18]Nistor D. Teodorescu, *A sosit legitimaţia!*, în *Jurnalul copiilor*, anul I, nr. 37, 24 decembrie 1947, p. 3.
[19]Rubrica „Poşta redacţiei", în *Jurnalul copiilor*, anul I, nr. 41, 24 ianuarie 1948, p. 2.
[20]Marius Mircu, *op. cit.*, 1974, p. 250.
[21]Rubrica „Poşta redacţiei", în *Jurnalul copiilor*, anul I, nr. 35, 6 decembrie 1947, p. 2.
[22]*Ne-am mutat*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 62, 19 iunie 1948, p. 3.
[23]m.m., *Un reportaj de la festivalul „Licurici" ca să-l cunoască şi cei care n-au putut lua parte*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 54, 24 aprilie 1948, p. 1-2.

„Poşta redacţie", care se rezumă mai mult la o legătură între redacţia ziarului şi corespondenţii locali. Aceştia sunt felicitaţi, consiliaţi cu privire la subiectele care puteau fi publicate sau modalitatea de redactare a articolelor. Redacţia îi sfătuia pe cei mici să îşi recitească textele pentru a corecta greşelile de ortografie sau de exprimare avertizându-i că „nu putem avea asemenea corespondenţi care nu iau în serios rolul lor". Pentru corespondenţele care nu erau publicate, Marius Mircu oferea întotdeauna explicaţii cu privire la motivul pentru care nu au fost incluse în paginile revistei: unele ajungeau prea târziu, iar ştirile nu mai constituiau un subiect de actualitate (corespondenţii din Bucureşti erau încurajaţi să vină la sediul ziarului pentru a aduce articolele personal) sau abordau aceleaşi subiecte (de cele mai multe ori relatau evenimentele sportive care aveau loc în oraşul lor)[24]. Rubrica „Ultima oră" se axa în special pe publicarea ştirilor externe, a unor informaţii inedite din lumea ştiinţifică sau a sportului. Dinamica invenţiilor vine să le demonstreze copiilor că ştiinţele reprezintă motorul progresului („cine ştie ce surprize ne mai aşteaptă!). De exemplu, se precizează că descoperirea în Africa de Sud a unui schelet vechi de un milion de ani a revoluţionat teoriile cu privire la apariţia şi evoluţia speciei umane[25]. Cea mai surprinzătoare rubrică, din punct de vedere al conţinutului, este „Mica publicitate". Ghidându-ne doar după titlu, am fi tentaţi să credem că ea găzduieşte anunţuri dedicate copiilor. În schimb este o rubrică de glume: „Se caută urgent spre cumpărare, maşină de rezolvat probleme aritmetice. A se adresa la ziar « XyZ »" sau „Elefant caută spre cumpărare batistă de mărimea 10 pe 8 metri. A se adresa la ziar sub «Batistuţă»"[26]. Textele tipărite prind viaţă prin contribuţia numeroaselor fotografii care le însoţesc, facilitând înţelegerea mesajului scris. Design-ul *Jurnalului copiilor* este similar cu cel al unui ziar pentru adulţi, diferit fiind doar formatul, care a fost adaptat vârstei cititorilor. Titlurile importante, asupra cărora redacţia dorea să atragă atenţia sunt scrise cu majuscule şi, de cele mai multe ori, în cerneală roşie. Aceeaşi cerneală roşie este utilizată atunci când articolele au legătură cu organizaţiile de tineret sau cu alte informaţii legate de doctrina comunistă. Rareori se utilizează culoarea albastră pentru titluri[27] sau pentru majoritatea articolelor dintr-un număr[28].

Numărul 76 din 9 octombrie 1948 este ultima ediţie în care, în căsuţa tehnică, apare numele lui Marius Mircu în calitate de redactor. Este şi anul care marchează începutul izolării României faţă de lumea vestică, nu doar din punct de vedere politic, ci, în special, cultural, în care „presa şi cartea occidentală, filmul şi teatrul, dar, mai ales, ideile au fost considerate mai periculoase decât otrava pentru societatea românească."[29] Ultimul număr al *Jurnalului copiilor* apărea în data de 4 iunie 1949, anunţând că, începând cu următorul număr, revista *Licurici* „va avea un alt supliment, care va constitui o surpriză". Probabil că puţini au fost cei care au făcut legătura între această notă publicată pe prima pagina şi articolul de la pagina a doua, *Revista sovietică Pionier a împlinit 25 de ani*. Detaliile referitoare la conţinutul şi scopul publicaţiei arată copiilor că era vorba despre „sora" *Jurnalului copiilor*: „apar povestiri, nuvele şi poezii din viaţa copiilor sovietici, a naturii care-i înconjoară, a Patriei lor"[30]. Această schimbare a fost pregătită şi printr-o serie de articole publicate, începând cu numărul din 26 martie 1949, în care eroii sunt

[24]Rubrica „Poşta redacţiei", în *Jurnalul copiilor*, an I, 18 octombrie 1947, nr. 28, p. 2.
[25]*Un om în vârstă de un milion de ani*, în *Jurnalul copiilor*, an II, 10 ianuarie 1948, nr. 39, p. 2.
[26]Nussbaum Erich din Deva, Rubrica „Mica publicitate", în *Jurnalul copiilor*, an I, 24 decembrie 1947, nr. 37, p. 1-2.
[27]*Scafandrii care vor să coboare la 500 de metri în adâncul mărilor şi oceanelor*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 67, 24 iunie 1948, p. 4.
[28]*Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 70, 14 august 1948.
[29]Marin Nițescu, *Sub zodia proletculturismului. O carte cu domiciliu forţat (1979-1995). Dialectica puterii. Eseu politologic*, ediţia îngrijită de M. Ciurdariu, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 64.
[30]*Revista sovietică Pionier a împlinit 25 de ani*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 111, 4 iunie 1949, p. 2.

pionierii, copiii familiarizându-se astfel cu acest statut: *Ce înseamnă a fi utemist, Ce înseamnă a fi pionier*[31], *Sâmbătă are loc primirea solemnă a primelor detaşamente de pionieri din RPR*[32], *Primele detaşamente de pionieri au primit cravata roşie*[33], *A fi pionier*[34], *„A fi ca pionierii sovietici, iată ce trebuie să râvniţi necontenit”*[35], *Printre pionierii şi pionierele din Capitală*[36], *Prima noastră faptă de pionieri*[37], *Pionierul învaţă bine, pionierul îndeamnă şi ajută pe ceilalţi elevi să înveţe bine*[38]. În special numărul din 7 mai 1947 este dedicat pionierilor, majoritatea articolelor prezentând această organizaţie.

O nouă eră începea să se contureze, putându-se identifica toate indiciile care prevesteau transformări majore la toate nivelele societăţii româneşti. Programul de impunere a noului regim politic era unul clar – copierea fidelă a modelului sovietic. În pofida indicaţiilor clare, majoritatea celor care trebuiau să îl implementeze nu aveau suficientă experienţă, uneori fiind nevoiţi să aplice sistemul încercare-eroare, să înveţe pe măsură ce avansau. Marius Mircu a trecut printr-o experienţă similară, constatând cu tristeţe, că, după ani, cei care nu au dorit să fie implicaţi în acest proces, au fost eficienţi în a identifica erorile din acea perioadă de mari schimbări: „Noi, activiştii, de atunci construiam elemente pentru o viaţă nouă. Cine să ne înveţe, cine mai făcuse o asemenea treabă? Multe, foarte multe nu le-am făcut cum trebuie, dibuiam. [...] Noi, activiştii de atunci, nu ne-am priceput poate, dar am activat, am învăţat lucrând, am învăţat greşind; alţii se vor fi priceput, dar nu au activat, au stat deoparte, pe urmă au ieşit în public şi ne-au reproşat greşelile.”[39] Temele abordate s-au adaptat politicii de stat, evoluând o dată cu aceasta. Meritul lui Marius Mircu este acela de a fi avut puterea să admită rolul pe care această revistă l-a jucat, explicând în acest fel şi introducerea articolelor care abordau teme politice: „A evoluat şi *Jurnalul copiilor*, în pas cu evenimentele, cu prefacerile adânci ale ţării. Numărul 101 a fost consacrat congresului de constituire a Uniunii Tineretului Muncitor, congres la care s-a stabilit şi crearea Organizaţiei pionierilor. Apar tot mai multe materiale care îi familiarizează pe copii cu noţiunea de pionier.”[40] Rolul de educator politic pe care revista şi l-a asumat rezultă nu doar din analiza articolelor publicate, ci şi din afirmaţiile jurnalistului: „spre deosebire de publicaţiile pentru copii de pe vremuri [*Jurnalul copiilor* nu putea] să fie o simplă lectură distractivă, era un organ de îndrumare, de educaţie. Trebuia să fie folositor copiilor, să-i lămurească, să-i ajute să-şi rezolve problemele. Pe măsură ce se va înteţi lupta forţelor democratice împotriva reacţiunii, atitudinea *Jurnalului copiilor* va deveni mai «bătăioasă».”[41]

Spre deosebire de celelelate publicaţii pentru copii (ne amintim că multe dintre numerele *Dimineţii copiilor* erau scrise aproape în întregime de către N. Batzaria în lipsă de colaboratori) *Jurnalul copiilor* s-a bucurat de sprijinul unui colectiv nu foarte numeros, dar entuziast, de colaboratori, primul dintre aceştia fiind chiar fratele jurnalistului, scriitorul Marcel Marcian, ale cărui reportaje „făceau nu numai deliciul celor mici, dar şi, în primul rând, al redacţiei.” Un

[31]*Ce înseamnă a fi utemist, Ce înseamnă a fi pionier*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 102, 2 aprilie 1949, p. 1.
[32]*Sâmbătă are loc primirea solemnă a primelor detaşamente de pionieri din RPR*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 106, 29 aprilie 1949, p. 4.
[33]*Primele detaşamente de pionieri au primit cravata roşie*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 107, 7 mai 1949, p. 1-3.
[34]*A fi pionier*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 107, 7 mai 1949, p. 2.
[35]*„A fi ca pionierii sovietici, iată ce trebuie să râvniţi necontenit”*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 108, 14 mai 1949, p. 1-2.
[36]*Printre pionierii şi pionierele din Capitală*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 108, 14 mai 1949, p. 3.
[37]*Prima noastră faptă de pionieri*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 110, 28 mai 1949, p. 1-3.
[38]*Pionierul învaţă bine, pionierul îndeamnă şi ajută pe ceilalţi elevi să înveţe bine*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 110, 28 mai 1949, p. 1.
[39]Marius Mircu, *op. cit.*, 1998, p. 676-677.
[40]Marius Mircu, *op. cit.*, 1974, p. 241.
[41]*Ibidem*, p. 242.

ajutor important a venit şi din partea lui Mihai Stoian, elev la acel moment, care a debutat în numărul 40, devenind ulterior primul coredactor şi autor al unui număr mare de reportaje, ştiri şi cronici[42]. Regretul lui Marius Mircu a fost acela de a nu-i avea alături pe fraţii Gafiţa, care făceau parte din redacţia *Universului copiilor*. Poate că este adevărat că *Jurnalul copiilor* a avut suficienţi contributori, dar multe dintre numerele gazetei erau realizate aproape în întregime de către Marius Mircu. Dacă sesizăm un ton critic la adresa lui N. Batzaria a cărui semnătură încheia multe dintre articolele din *Dimineaţa copiilor*, Marius Mircu repetă acelaşi tipar.

Jurnalul copiilor şi-a asumat toate rolurile pe care un periodic trebuia să le îndeplinească: de informare (însă realitatea prezentată era cernută prin filtrele cenzurii şi ale propagandei), de divertisment (conducerea statului a fost în permanenţă preocupată de organizarea timpului liber al copiilor, introducând, într-un mod aparent firesc, ideologia comunistă), de interpretare (presa reprezenta liantul între cetăţeni şi autorităţi, prin intermediul ei realizându-se comunicarea evenimentelor cotidiene).

Caracterul informativ al Jurnalului copiilor

Dincolo de rolul educativ, revista a reprezentat şi un mijloc de informare pentru cititori. *Din acest motiv în paginile ei îşi găsesc loc diverse anunţuri utile, evenimente sau activităţi organizate special pentru cei mici, facilităţi care li se acordau: accesul gratuit la meciurile de fotbal*[43]*, inaugurarea unei biblioteci care împrumuta cărţile acasă*[44] sau *O biblioteca la „Casa Tineretului”*[45], expoziţii[46] sau *Aţi văzut expoziţia prieteniei româno-sovietice?*[47] sau *S-a deschis o măreaţă expoziţie!*[48], reducerile la transportul cu trenul pentru grupuri[49], înfiinţarea unor şcoli de înot, canotaj şi tir[50], inaugurarea unor parcuri[51], schimbarea manualelor (cititorii sunt avertizaţi să nu cumpere manuale vechi deoarece acestea nu vor mai fi folosite)[52], cluburi de fotbal[53], invitaţii la aniversările unor ziare precum *Scânteia*[54], informaţie reluată şi în nr. 75 din 18 septembrie 1947, lecţii de tenis[55], muzee[56], filme[57].

Dimensiunea propagandistică a *Jurnalului copiilor*

Apărut în anii de început ai comunismului, *Jurnalul copiilor* reprezintă o combinaţie stranie între o revistă de propagandă politică şi una educativă. Jurnalistul a fost unul dintre acele spirite libere care a avut puterea de a recunoaşte că, la începuturile comunismului, a crezut în

[42] *Ibidem*, p. 247.
[43] *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 59, 29 mai 1948, p. 1.
[44] *GRATUIT! O bibliotecă dă carţile acasă!*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 60, 5 iunie 1948, p. 1.
[45] *O biblioteca la „Casa Tineretului”*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 67, 24 iulie 1948, p. 1.
[46] *Expoziţia tineretului*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 62, 19 iunie 1948, p. 1.
[47] *Aţi văzut expoziţia prieteniei româno-sovietice?*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 83, 13 noiembrie 1948, p. 1.
[48] *S-a deschis o măreaţă expoziţie!*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 85, 27 noiembrie 1948, p. 1.
[49] *Mari reduceri pentru cei care vor să cunoască ţara*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 64, 3 iulie 1948, p. 4.
[50] *O şcoală de înot pentru elevi*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 66, 17 iulie 1949, p. 1.
[51] *Toţi copiii să vină la inaugurarea Parcului Copilului*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 68, 31 iulie 1948, p. 1.
[52] *Nu cumpăraţi manuale vechi!*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 69, 7 august 1948, p. 1.
[53] *Vreţi să deveniţi fotbalişti*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 70, 14 august 1948, p. 1.
[54] *Invitaţie pentru toţi cititorii noştri*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 74, 11 septembrie 1948, p. 1.
[55] *Copiii învaţă tenisul*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 80, 23 octombrie 1948, p. 1.
[56] *Un nou muzeu în Capitală*, în *Jurnalul copiilor*, anul II, nr. 83, 13 noiembrie 1948, p. 4.
[57] *Filme gratuite pentru elevi*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 94, 5 februarie 1949, p. 1; *Au venit filme de desen animat!*, în *Jurnalul copiilor*, anul III, nr. 99, 12 martie 1949, p. 2.

schimbarea pozitivă pe care ideologia o putea declanşa, susţinând proiectele acestora. *Jurnalul copiilor* reflectă câteva dintre proiectele majore de schimbare a societăţii române din primii ani ai comunismului. Cu toate acestea, periodicul se diferenţiază radical de revista *Pionierul*, limbajul de lemn, fotografiile, textele nefiind excesiv de politizate, motiv pentru care păstrează o parte din rolul lor educativ. Pe parcursul celor trei ani de apariţie a revistei regăsim o parte din temele favorite ale jurnalistului precum reportajele de călătorie, importanţa educaţiei, implicarea în campanii sociale, la care se alătură teme noi, de propagandă politică. Urmând exemplul altor periodice, *Jurnalul copiilor* a urmărit să creeze o punte între nevoile copiilor şi deciziile autorităţilor, implicându-se în campanii menite să contribuie la îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă, creşterea nivelului de educaţie sau dezvoltarea infrastructurii. Aceste campanii pot fi împărţite în două categorii în funcţie de iniţiatorul acestora: guvernamentale (colectivizare, recensământ, prezenţa la vot, munca voluntară, demonizarea statelor democrate sau a guvernărilor anterioare, alfabetizare) şi iniţiative personale (înfiinţarea unor biblioteci, îmbunătţirea condiţiilor de transport pentru elevi, ajutorarea copiilor orfani). Prin publicarea unor subiecte conectate la realitate, copiii erau responsabilizaţi şi determinaţi să se implice în acţiunile guvernamentale, dar şi să îşi influenţeze părinţii în deciziile acestora. *Jurnalul copiilor* s-a adaptat timpurilor, preluând majoritatea temelor preferate ale propagandiştilor comunişti: elogiul URSS-ului, zilele naţionale, uniunea naţională şi spiritul de clasă, egalitatea de şanse, realizările partdiului, figuri legendare ale luptei de clasă, istoria rescrisă de ideologii comunişti. Publicată în perioada de început a comunismului, revista a continuat să acorde o deosebită atenţie aspectului educativ al articolelor.

Concluzii

Jurnalul copiilor reprezintă o combinaţie interesantă între un periodic pentru copii (componentă principală pusă în valoare prin articolele sau rubricile care tratează subiecte specifice celor mici) şi un periodic informativ, care se adresa adulţilor (prin abordarea unor subiecte care necesitau o putere de înţelegere specifică altor vârste). Gazeta reprezintă o radiografie a situaţiei, mentalităţilor, transformărilor pe care societatea românească le-a traversat în anii de început ai comunismului, transmiţând speranţa şi entuziasmul oamenilor într-o schimbare în bine a vieţii lor. Tonul în care sunt redactate materialele este unul pozitiv, transmiţând energie şi optimism, speranţa pentru o viaţă mai bună, toate bazate pe puterea exemplului. Empatia care pare a exista între redacţie şi cititori contribuie la mascarea mesajelor propagandistice care se transmiteau prin intermediul textelor prietenoase, semnate uneori chiar de către copii. În ceea ce priveşte tranziţia de la capitalim la comunism, intervalul 1944-1948 reprezintă etapa cea mai interesantă, marcată de încercări şovăielnice de păstrare a presei libere, de coexistenţa unui discurs dualist: cel proletculturist, „lozincărie şi diversiune" şi tradiţionalist „obiectiv şi legitimist".[58] Această caracterizare corespunde şi *Jurnalului copiilor*. Prin intermediul articolelor sale, Jurnalul copiilor a contribuit la dezvoltarea vocabularului, a culturii, a imaginaţiei, a câtorva dintre trăsăturile cele mai importante de caracter precum onestitatea, bunătatea, hărnicia, punctualitatea şi omenia. Textele sunt formate într-o manieră clară, astfel încât să poată fi înţelese şi interiorizate de către cititori. De asemenea, se remarcă diversitatea rubricilor, menite să acopere cât mai multe dintre interesele cititorilor.

Bibliografie

[58]Mircea Popa, *Incursiuni în presa românească*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 283.

Cărţi

Baylon Christian; Xavier Mignot, *Comunicarea*, traducere de I. Ocneanu şi A. Zăstroiu, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2000.

Breton, Philippe, *Manipularea cuvântului*, traducere de Livia Iacob, cuvânt înainte de Camelia Grădinaru, Institutul European, Iaşi, 2006.

Călinescu, G., *Cronicile optimismului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

Enache, Mihaela, *Manipularea prin joc*, Editura Ştef, Turnu-Severin, 2005.

le Bon, Gustave, *Psihologia mulţimilor*, traducător Mariana Tabacu, Editura Antet XX Press, Bucureşti, 2012.

Mircu, Marius, *M-am născut reporter*, vol. I şi II, ediţia a II-a revăzută, completată, Editura Glob, Editura Papyrus, 1998.

Mircu, Marius, *Trimis special. Din amintirile unui jurnalist*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1974.

Niţescu, Marin, *Sub zodia proletculturismului. O carte cu domiciliu forţat (1979-1995). Dialectica puterii. Eseu politologic*, ediţia îngrijită de M. Ciurdariu, Humanitas, Bucureşti, 1995.

Păunescu, Andrei, *Jurnalism tematic. Jurnalistul, jurnalismul, publicaţia de presă, tipuri de presă*, ediţia a II-a, Editura Fundaţiei România de mâine, Bucureşti, 2006.

Petcu, Marian, *Tipologia presei româneşti*, prefaţă de Ioan Drăgan, Institutul European, Iaşi, 2000.

Popa, Mircea, *Incursiuni în presa românească*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2009.

Raţiu, Iuliu, *O istorie a literaturi pentru copii şi adolescenţi*, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003.

Periodice

Jurnalul copiilor 1947-1949.

The Social Studies, 1999.

ASPECTS OF POLEMICS BETWEEN E. LOVINESCU AND MIHAIL DRAGOMIRESCU

Mirela Alina Morar (Popa)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Our paper intends to provide an analysis of the main aspects that define polemics between E. Lovinescu and Mihail Dragomirescu. We proceed with presenting a series polemic texts of this authors from the interwar period which are imposed by them literary and documentary value.

Keywords: E. Lovinescu, Mihail Dragomirescu, polemics, interwar period, publicistic area.

Mihail Dragomirescu – o privire asupra activității sale

Excursul teoretizant din lucrarea *De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români, critic și istoric literar (1971)* a criticului și istoricului literar, Eugen Simion ne oferă, prin instrumentele sale critice proprii, o radiografiere succintă și metodică a criticii lui Mihail Dragomirescu. Astfel, nota biobibliografică pe care criticul o face lui M. Dragomirescu (1868-1942) ilustrează următoarele observații: „E remarcat de T. Maiorescu. Debutează în «Convorbiri literare» (1892) cu poemul *Seninătate...* Intervine în dezbaterea literară a timpului cu articolul: *Criticile d-lui T. Maiorescu* («Convorbiri literare», mai-iunie 1893), respingând ideile lui Gherea. Face o călătorie de studii (cu ajutorul lui Maiorescu) în Franța și Germania. Publică (în 1895) studiul *Critica «științifică» și Eminescu*, declarându-se de la început contra «curentelor critice de azi».”[1] Ca E. Lovinescu, se dovedește a fi un colaborator constant la „Epoca” între anii 1903-1906. – Pe urmă, - se rupe de cercul junimiștilor. Înființează, la 1 ian. 1907, o revistă nouă, «Convorbiri», devenită ulterior «Convorbiri critice» (apare până în 1910). Colaborează aici E. Lovinescu, D. Nanu, Em. Gîrleanu, L. Rebreanu, Panait Cerna, I. Minulescu.... Editează «Falanga» (seria I, 10 ian. 1910-9 mai 1910; seria a II-a, 1 nov. 1926-15 iunie 1929).[2]

În anul 1932, revistele lui M. Dragomirescu nu se mai publicau și „activitatea lui de critic se circumscria ședințelor săptămânale de luni dimineața ale Institutului de Literatură de la Fundația Carol. Acolo participau toți studenții de la catedra de estetică literară, asistenții profesorului cu el în cap, doctoranzii de la respectiva materie și invitați din scriitori sau personalități ale culturii.”[3] În ceea ce privește asistenții săi ei erau în număr de șase: Raul Teodorescu, Cora Valescu-Hurmuz, Al. Bistrițeanu, N. I. Russu, Radu Demetrescu-Gyr, și o domnișoară Gârleanu, fiica scriitorului, care fie îl însoțeau la cursuri, fie pregăteau seminariile la catedră sau pregăteau ședințele la Institutul de literatură din fiecare zi de luni, de la orele 10 la 13, Aula Fundației regale Carol I, prezidate de către M. Dragomirescu. Descrierea activităților cenacliere este următoarea: „În programul ședințelor figurau de obicei opera unui scriitor, o carte nou-apărută sau o problemă de actualitate. Se citeau referate și se purtau discuții în contradictoriu.”[4]

[1] Eugen Simion, *De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români*. Vol. I, București, Ed. Eminescu, 1971, p. 345.
[2] *Ibidem*, p. 345.
[3] Vlaicu Bârna, *Între Capșa și Corso*. Note de Nicolae Bârna, București, Editura Polirom, 2014, p. 43.
[4] Vlaicu Bârna, *Între Capșa și Corso*. Note de Nicolae Bârna, București, Editura Polirom, 2014, p. 43.

Prin urmare, „dacă în învățământ Mihalache își avea merite de necontestat, nici în critică el nu se aflase mai prejos. Susținând autonomia esteticului ca prim criteriu de judecată a operei de artă, el se situa la 1900 pe poziția cea mai înaintată față de contemporanii săi N. Iorga și Ilarie Chendi, partizanii criticii istoriciste. El continua linia lui Maiorescu, de altfel în perioada 1895-1900 avea chiar împuternicirea de redactor delegat dirijând revista «Convorbiri literare». Va fonda apoi sub conducerea sa «Convorbiri critice», la care un timp va colabora și E. Lovinescu, mai tânăr cu aproape trei lustri (n. 1882) și aflat pe aceeași poziție. O altă publicație scoasă de Mihail Dragomirescu fusese «Falanga», în două serii. Seria a doua a săptămânalului «Falanga» a fost condusă, timp de trei ani cât a apărut, între 1926-1929, de asistenții Raul Teodorescu și N. I. Russu."[5] Tot în lucrarea memorialistică a lui Vlaicu Bârna găsim amintit că uneori trecea prin unele situații stânjenitoare, de exemplu în 1932, după ce revistele sale nu mai apăreau și „deseori, un participant di vastul amfiteatru al sălii Fundației cerea cuvântul pentru a-l întreba pe profesor ce crede despre un atac al lui Lovinescu împotriva lui sau despre o aluzie a lui Ibrăileanu făcută la adresa lucrărilor institutului ori a doctrinei maestrului care-l conducea. Aceste intervenții îl enervau peste măsură pe Dragomirescu și răspunsurile nervoase pe care el le dădea îi făcea să rigoleze pe cei veniți aici de dragul unor asemenea momente polemice."[6]

Acesta militează pentru o critică rațională. Mihail Dragomirescu polemizează cu E. Lovinescu pe tema impresionismului și se impune în critica și publicistica interbelică, fiind ca E. Lovinescu, un discipol al teoreticianului literar al formelor fără fond, Titu Maiorescu (1840-1917). A fost un îndrumător cultural și literar, găsind și promovând mari autori în calea spre aprecierea lor națională. În acest loc se cuvine să-i amintim pe Ion Luca Caragiale, Octavian Goga, Mihai Eminescu, E. Lovinescu, etc. Vocația cea mai pregnantă a lui Maiorescu este intuiția, o capacitate vizionară, fiind stăpânit de idealuri și prevăzând evenimente culturale viitoare, cu totul ieșită din comun, care i-a îngăduit să recunoască cele mai importante probleme ale sferei culturale românești la acea vreme. Cu certitudine, el rămâne drept un ctitor al literaturii și mentor al multor scriitori, un critic cu o mare vizibilitate în contemporaneitatea sa, o prezență cu semnificații multiple pentru istoria și critica literară românească.

Încă din primele numere ale revistei, în 1909, E. Lovinescu s-a dovedit a fi un bun colaborator al acesteia. Tot acum M. Dragomirescu, definindu-și programul publicației considera că „sentimentul estetic are... numai o valoare cu totul relativă." Continua: „Sentimentele și ideile etice însă sunt eterne, și cu atât mai adânci cu cât omul e mai ales; nebun cine ar încerca să le elimine din elementul asociativ al sentimentului estetic."[7] Pe lângă motivația părăsirii „Convorbirilor literare", și anume „chestie de principiu", M. Dragomirescu anunța și programul noii sale publicații înființate: „Convorbiri" în articolul *Către scriitori și cititori*[8] Dorința sa este aceea de a lua „o parte mai vie la mișcarea noastră literară...- Și, spunea el – Într-adevăr cu tot numărul însemnat de critici ce avem, niciodată nu s-a simțit mai mult lipsa unei adevărate critici în literatura noastră." După aceea, face o succintă inventariere a criticilor contemporani lui cu minusurile și plusurile lor. O primă categorie este aceea a criticilor „care au spirit fin și caustic, dar fără destul curaj și claritate în tendințe". A doua este reprezentată de aceia numiți „biciuitori, care, robi impresiilor de-o clipă, revarsă în public, din sufletul lor de foc, multă iubire dar și mai multă ură; Urmează tipologia criticilor „măgulitori și cârtitori, care pentru vina adversarilor au un

[5] *Ibidem*, p. 43.
[6] *Ibidem*, p. 49.
[7] M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, în „Convorbiri", nr. 1, 1 ianuarie 1907, p.1 *apud* ***Din presa literară românească (1900-1918). Ediție îngrijită și prefațată de D. Murărașu, București, Editura Albatros, p. 241.
[8] *Ibidem*, p. 241.

cântar zgârcit și pentru vrednicia proprie niciunul. Un penultim tip este acela al acelora „aprinși de furia spumegătoare a adevărului, dar fără temeiul lui; și nu în ultimul rând sunt aceia care „se hrănesc cu gândul altora, dar fără lumina și căldura lui.”[9] Asistăm la o clasificare a trăsăturilor diferitelor tipuri de critici contemporani sieși. Absența criticii obiective este observată de către M. Dragomirescu, e vorba de acea „critică obiectivă, rece, așezată, care se ridică senină, dar fără slăbiciune, deasupra patimilor de o zi și care văzând și cercetând numai lucrul, nu vrea să știe dacă este făcut de un prieten sau de un dușman și luminează pe cititori asupra valorii lui, fără ură și fără părtinire, cu temeiuri întotdeauna fățișe și clare.” Așadar menirea revistei este ca prin puterea ei morală, să se simtă autorizată „să judece toate manifestările literare ale spiritului românesc de azi și de ieri și să croiască o cale nouă în literatura noastră.”[10] Afirma că „numai prin arătarea adevărului adevărat un critic credem că-ți îndeplinește datoria către țara și neamul său.”[11] La un an după, schimbându-și numele în „Convorbiri critice”, își va mărturisi condiția inițială a afirmării sale în articolul intitulat așa *După un an*: „Având în deosebire de toate celelalte reviste române - un ideal curat literar, ele au avut nenorocul să se nască în împrejurări neprielnice. Nu poți urmări, nicidecum înfăptui un asemenea ideal, dacă nu ești sufletește senin și dacă nu găsești cât mai mulți care să prețuiască această seninătate. Convorbirile au avut însă să înfrunte , din capul locului, vrăjmășia mai tuturor cercurilor literare, și în același timp a trebuit să trăiască într-o atmosferă socială în care aproape toate sufletele erau prinse de preocuparea politică. Cu cât idealul era mai curat și mai precis, cu atât dușmăniile erau mai incisive și cu atât era menită să intereseze pe mai puțină lume.”[12] În pofida tuturor piedicilor, „Convorbirile critice” „și-au păstrat seninătatea și s-au impus.”[13] Consideră că artistului nu trebuie să i se îngrădească libertatea exprimării, ci „trebuie lăsat cu desăvârșire liber în inspirațiunea lui și să nu i se ceară decât un lucru: să exprime cât mai clar și mai deplin ceea ce imaginația lui a plăsmuit în libertatea ei. Stăpân absolut pe fondul ei și pe forma lui, el trebuie totuși să se subordoneze cât mai mult spiritului critic, care-I poate arăta dacă forma sa redă toată gândirea sau numai o parte din ea și dacă e sau nu locul ca opera poetică să fie supusă la o nouă prelucrare de desăvârșire.”[14] Spunea: „Nu stânjeniți inspirațiunea poeților îndemnându-i să facă cutare sau cutare fel de literatură – țărănism, poporanism, simbolism, raționalism – artă nouă sau artă veche , artă folositoare sau artă de lux. Lor le cerem numai un lucru: să facă *artă* (subl. aut.).”[15] Comparativ, cu aceeași seninătate și limpezime a gândirii, criticul oferă creatorului de frumos atribute ale Divinității: „Imaginația lor este o putere creatoare actuală, care plăsmuiește sub ochii noștri, în lumea sufletească, ființe noi, analoage cu acelea pe care Dumnezeu le-a plăsmuit în natură...”[16] Părerea optimistă traduce dorința de a continua: „cu aceeași hotărâre în judecată și cu aceeași bogăție de temeiuri «Convorbirile critice», ajutate de aceleași talente, și alte somități, și alți cititori, pe măsură ce se va pricepe rolul lor în viața românească.”[17] Articolul programatic al anului următor, 1909 care purta titlul sugestiv: *Direcțiunea noastră literară* și confirma rezistența și prestigiul publicației dar mai ales, reconfirmă misiunea întru adevăr: „«Convorbirile critice»,

[9] [9] M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, în „Convorbiri”, nr. 1, 1 ianuarie 1907, p.1 *apud* ***Din presa literară românească (1900-1918). Ediție îngrijită și prefațată de D. Murărașu, București, Editura Albatros, p. 242.
[10] *Ibidem*, p. 242.
[11] *Ibidem*, p. 247.
[12] *Ibidem*, p. 252.
[13] *Ibidem*, p. 252.
[14] *Ibidem*, p. 253.
[15] *Ibidem*, p. 253.
[16] *Ibidem*, p. 253.
[17] M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, în „Convorbiri”, nr. 1, 1 ianuarie 1907, p.1 *apud* ***Din presa literară românească (1900-1918). Ediție îngrijită și prefațată de D. Murărașu, București, Editura Albatros, p. 253.

care au început să fie socotite, chiar de cei mai aprigi dușmani, ca una dintre cele mai mari reviste literare pe care le avem, intră cu acest număr – primul lor număr lunar – în al treilea an al vieții lor, păstrându-și, în deosebire, de celelalte organe similare, caracterul distinctiv de a fi o revistă literară, în care nici politica, nici patima nu au ce căuta", spre deosebire de alte publicații care susțin „judecata pătimașă și interesată". Termenii descriptivi și recurenți atitudinii, dar și expresiile sugestive din articol care subliniază ideile de independență a revistei, de promovare a adevărului și a creativității artiștilor și criticilor literari care semnează în paginile sunt următorii: „liman senin", „un loc de adevăr cumpănit", „cugetare dreaptă și obiectivă", „valoare", „morală", „logică", „calea dreaptă", „expresie simplă și naturală," „bine" etc. După cei doi ani de apariție, publicația a ajuns la un crez pe care pot să îl exprime „cu folos pentru generația tânără, care caută o orientare pe tărâmul literar. Această credință este formulată în acest fel: „Ce a mai bună literatură este aceea care e cea mai spontană în inspirație și cea mai simplă și cea mai firească în expresie."[18] Dintre personalitățile literare sau critice pe care acesta le enumeră ca fiind exemplificatoare programului revistei, amintim pe: Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Titu Maiorescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, I. AL. Brătescu-Voinești etc, în scrisul cărora vom „găsi că forma lor este dedicată de fond, expresia lor este o necesitate a gândirii, și nimeni dintre dânșii nu și-ar fi pus în gând să chinuiască limba și s-o abată din făgașele ei firești, pentru ca să-i dea o strălucire trecătoare și nesănătoasă",[19] ideal cu totul opus „Vieții românești".

La 5 luni după articolul anterior al fondatorului revistei, în calitate de colaborator, E. Lovinescu, publică aici foiletonul: *Impresionismul în critică (1909)* pe care îl vom prezenta sub forma unei deconstrucții hermeneutice. Debutul studiului aduce în atenția cititorului ideea că „Impresionismul în artă se înțelege; în critică mai puțin. Sau dacă se înțelege, nu se respectă îndeajuns."[20] Delimitarea artă-critică din perspectiva impresionismului este justificativă, în opinia mentorului modernismului, din mai multe argumente și susținute de exemple. Pe de-o parte arta, „o lucrare de artă trăiește prin ea; fiind frumoasă, ea și-a îndeplinit menirea și nu are nevoie e recunoașterea nimănui. Un minunat apus de soare, prins de penelul unui artist îndemânatic, se îndestulează pe sine; el ar rămâne frumos și fără un ochi care să-l înțeleagă și să-l admire, sub unghiul clipei călătoare. Mai trainică și mai liberă, arta se scutură de zădărnicia vremii, înfrânge piedica părerilor schimbătoare și poate înfrunta veșnicia, rece și nepăsătoare față de cei ce n-o înțeleg și nu se pătrund de măreția ei..." Spre deosebire de artă, critica este realizată „nu pentru a fi admirată,..., ci pentru a sădi în conștiința noastră o convingere... Ea are nevoie... în rândul întâi de autoritate morală."[21] Referindu-se cu precădere la critica impresionistă, el constată că aceasta „e lipsită de această autoritate morală.... Impresii avem însă cu toții, tot atât de numeroase pe cât de schimbătoare..." Și ce e mai important este că „Dacă criticul nu-și dă silința de a alege din acest vălmășag de senzații și impresii adevărata judecată rece și nepăsătoare, care să stea în dreapta adevărului, precum stau arhanghelii înarmați în fața Tatălui; dacă criticul nu se străduiește să-și închege o părere obiectivă, neschimbată și sprijinită de toate canoanele estetice, părerile lui rămân numai niște impresiuni."[22]Regăsim și în aserțiunea lovinesciană aceeași privire comparativă: critic-Divinitate, întâlnită și în observațiile anterioare ale lui M. Dragomirescu. Menirea criticii impresioniste este îndeplinită, după opinia criticului, doar în condiția în care se ocolește „tot ceea ce nu e semnificativ", făcând astfel un „procedeu de simplificare atât de firesc

[18] *Ibidem*, p. 253.
[19] *Ibidem*, p. 253.
[20] *Ibidem*, p. 259.
[21] *Ibidem*, p. 259.
[22] M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, în „Convorbiri", nr. 1, 1 ianuarie 1907, p.1 *apud* ***Din presa literară românească (1900-1918). Ediție îngrijită și prefațată de D. Murărașu, București, Editura Albatros, p. 260.

și necesar.” Ea reliefează note intens conturate care duc până la zugrăvirea morală a artistului deoarece „critica impresionistă ne dă un desen limpede, redus la linii caracteristice și pline de relief. Ea ne dă oarecum masca definitivă a înfățișării morale a unui scriitor.”[23] M. Dragomirescu găsește de cuviință să intervină și exact în același număr al publicației i se publică scurta *Notă* unde putem remarca accentele polemicii de idei. Catalogheză pozitiv articolul drept „frumosul său articol”. Reia apoi ideea criticului despre critica impresionistă care, în opinia sa „ar consta din scoaterea în relief... a unor însușiri esențiale sufletului artistului... lăsând în urmă pe celelalte mai puțin caracteristice.”[24] Discursul polemic este construit gradat pe succesiunea ideilor preopinentului său, urmată de contraargumente enunțate la numărul plural, criticul fiind în modul acesta un exponent al unei colectivități unite după aceleași principii. Verbul declarativ „nu credem” plural la formă negativă, exprimă îndoiala asupra considerațiilor lovinesciene conform cărora acelea ar reprezenta elementele definitorii ale criticii impresioniste. Conjuncția adversativă „însă” exprimă o opoziție mai energică decât „dar”. Este așezată inițial, în debutul discursului contra argumentativ. El este de părere că reliefarea personalității artistului este un procedeu care aparține deopotrivă criticii impresioniste și criticii raționaliste, cu o singură deosebire și anume aceea că „având același procedeu, cea dintâi tinde să facă mai mult artă, punând mai mult în relief calitățile de fond (imaginație, spirit, sentiment) și de formă (limbă, stil, compoziție) ale criticului, fiindu-i mai mult sau mai puțin indiferente părerile pozitive sau negative ce formulează.”[25] Privitor la critica raționalistă, aceasta „tinde să facă mai mult știință, punând toată greutatea pe adevărul părerilor ce exprimă, iar nu pe originalitatea de fond și formă cu care le expune. Adevărata autoritate a acestui fel de critică tocmai din această însușire derivă.” În continuare, asistăm la o privire paralelă asupra tipului de critică: impresionist versus raționalist. Atributele criticului raționalist sunt următoarele: el „judecă și crede: pentru el scrisul e doar un mijloc în vederea adevărului; care este și rămâne scopul lui final”, el „impune, dar foarte rareori place; e „aspru, statornic, incisiv, rece, și nu iartă pentru că nu se gândește la om, ci la operă.”[26] În contrapondere, „criticul impresionist judecă dar nu prea crede: pentru el părerea ce dă n-are tăria adevărului, pentru că ea e mai mult un mijloc, un pretext în vederea artei cu care... caută să încânte pe cititor; „este grațios, mlădios, imaginativ, cald, iertător, pentru că nu se gândește atât la operă cât la om.”[27] Unul se adresează lucidității și celălalt temperamentului afectiv, am conchide noi. Spre final, pentru a-l pune totuși într-o notă favorabilă apreciază judecata critică de tip impresionist a lui mentorului modernismului ca fiind una „excelentă”.

În lucrarea *Teme și variațiuni* (2008) criticul și istoricul literar Iulian Boldea afirma că: „Metoda critică lovinesciană este, în esența ei, una care se revendică de la școala critică franceză, situându-se așadar în descendența lui Lemaître (în viziunea acestuia, critica ar fi «l'art de jouir des livres») sau A. France, al căror epicureism critic e asumat, cu firești modulații și nuanțări, datorate unui temperament și unei sensibilități proprii, de E. Lovinescu. Metoda impresionistă e relevantă mai ales prin oroarea de sistem ermetic în propriile-i structuri, prin inaderența la canoane și tipare prea rigide, dar și prin atitudinea antidogmatică ce poate fi identificată, manifest sau implicit, în opera critică a lui Lovinescu.”[28] Apoi, același critic adaugă că: „Metoda impresionistă, la care aderă, la început, cel puțin, E. Lovinescu, se opune judecății dogmatice,

[23] *Ibidem*, 261-262.
[24] *Ibidem*, 268.
[25] M. Dragomirescu, *Notă*, în „Convorbiri critice”, nr. 6, iunie 1909, p. 481 *apud* ***Din presa literară românească (1900-1918). Ediție îngrijită și prefațată de D. Murărașu, București, Editura Albatros, p. 263.
[26] *Ibidem*, p. 264.
[27] *Ibidem*, p. 264.
[28] Iulian Boldea, *Teme și variațiuni,* București, Editura EuroPress, 2008, p.17.

raționalizării tiranice a creației literare, ca și epuizării sensurilor sale prin aplicarea unor modele conceptuale prea stricte. O astfel de metodă nu aspiră la explicarea exhaustivă a structurilor operei, ci, dimpotrivă, își recunoaște, cu un fel de modestie orgolioasă, vocația scepticismului, asumându-și, în fond, propriile limite și o relativitate inerentă a aserțiunilor. Impresionismul critic rezultă, în accepțiunea lovinesciană, din două operații complementare, dar, în aceeași măsură, distincte una de cealaltă: mai întâi, o operație de simplificare a impresiilor, de decantare și esențializare a lor prin reducerea la «elementele esențiale ale unei idei», și, în al doilea rând, o operație de reliefare a capacității de expresie a operei respective."[29]

Revenind la tema articolului nostru putem observa că relațiile de colaborare, de cordialitate dintre cei doi se vor deteriora treptat, începând din noiembrie 1909, atingând un punct maxim de intensitate în 1926, odată cu dispariția revistei Falanga urmând ca în continuare să ne îndreptăm atenția asupra acestui moment polemic paroxistic.

Prima etapă polemică-1926 stă sub semnul revistei „Falanga". În pofida relației de cordialitate dintre cei doi literați, odată cu trecerea vremii asistăm la o acută degradare a acesteia. M. Dragomirescu a intrat „de la început în sfera de observație a lui Lovinescu și, după ce colaborarea la «Convorbiri critice» se încheie, pozițiile dintre cei doi critici devin ireconciliabile. În *Critice*, în *Istoria literaturii, Memorii, T. Maiorescu și contemporanii lui*, Lovinescu reia – s-a văzut același portret, sub forme diferite", culminând totuși în 1943 – *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, cu recunoașterea rolului acestuia, dar mai puțin cu aprecierea principiilor morale după care s-a ghidat, vizibil diferite de cele ale mentorului său, T. Maiorescu. Istoricul literar Eugen Simion a realizat o „medie a portretelor realizate de către critic, rezultatul este următorul: „constatăm că cea dintâi înfățișare a lui M. Dragomirescu este aceea a unui Trahanache al culturii române."[30]

În *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu nota un fragment dintr-un pamflet arghezian cu adresare directă către Mihail Dragomirescu: „... Criticul cel mai sistematic, care nu exclude kilometria literară și ar putea să figureze *Nunc est bibendum* (subl. aut.) al pneumaticului Michelin, și-a luat în primire postul de membru al comitetului de lectură teatral. Excelent cunoscător literar, dar și mai bun soț în definitiv, domnul Mihalache a și făcut câteva vizite de recunoaștere Teatrului Național, cu doamna. Domnul Mihalache are un defect: o inimă romantică sensibilă la amor – și cum artistele vor cădea inevitabil îndrăgostite de acest fermecător, subtil ca o viperă și primejdios ca un parfum, Don Mihalache Juan este păzit cu strășnicie."[31] Ne-ar fi fost folositor să ni se fi precizat în acest loc și care sunt circumstanțele în care acesta a afirmat cele de mai sus ori data calendaristică exactă. Asistăm la un pamflet îndreptat contra lui M. Dragomirescu. Nici E. Lovinescu nu a scăpat de condeiul ascuțit al lui Tudor Arghezi a cărui publicistică constă în mare parte din pamflete. Se poate afirma că a fost o personalitate singulară și oarecum incomodă. Așadar, îi găsește un loc în nimeni alta decât în lumea zburătoarelor fiind asemuit cu o pasăre deoarece: „El primește și împarte tot ce primește, ca o pasăre cu intestinul scurt, care se hrănește și evacuează paralel."[32] Referindu-se la pamfletele sale, Nicolae Manolescu opina că „deseori formulările sunt memorabile, fixând cu acul o fizionomie ori un caracter."[33]

[29] *Ibidem*, p. 18.
[30] E. Lovinescu, *Scrieri*. Vol. 8. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1980, p. 622.
[31] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 636.
[32] *Ibidem*, p. 636.
[33] *Ibidem*, p. 636.

Consemnarea în *Jurnalul* său devenit *Sburătorul. Agende literare*, vol. al II-lea, a scenei din 9 nov. 1926 în care nu se respectau deloc rigorile limbajului academic aduce în atenția cititorului aspecte ale confruntării declanșate de publicarea celui din urmă număr din „Falanga" (an. I, nr. 2, seria II, 8 nov. 1926). Acesta consemna în acest fel, momentul: „Sedință cu Mihalache, după articolul din «Falanga». Scenă memorabilă: declară că «Falanga» e c..... lui; i-a zis: -De aceea pute așa! I-a spus lui Densusianu la consiliu: - Putoare, scârba scârbelor! Îți rup și celălalt picior!"[34] Referindu-se la acest episod al confruntării Gabriela Omăt, în *Câteva lămuriri* este de părere că „Falanga", „revista obsedantă în exclusivitate de E. Lovinescu și cercul său, până într-atât încât circula gluma că n-ar fi decât o depeșă săptămânală trimisă «Sburătorului»."[35] În acest sens se cuvine să precizăm faptul că „Falanga literară și artistică" a apărut în acel an a doua și ultima serie avându-l ca director pe Mihail Dragomirescu cu menirea de a oferi oamenilor de litere și de știință posibilitatea exprimării în scris, public cuprinzând, ca orice publicație de acest gen, articole, studii, dări de seamă, note din sfera literară. Actualmente, E. Lovinescu va fi obiectivul atacurilor directorului și a colaboratorilor săi. G. Călinescu în *Istoria...* sa opina că acesta „Ca profesor de universitate, criticul a învățat pe tineri să analizeze, să se elibereze de atitudine, iar în acțiunea de cenaclu a fost un om de o discretă generozitate și un bonom, suportând cu filozofie răutățile. El a înțeles capodopera ca un moment de echilibru și de aceea, din ce în ce mai mult, luă poziție împotriva simbolismului și modernismului combătându-le în «Falanga», *revistă gălăgioasă și absurdă.* (subl. n.)"[36] Așadar, G. Călinescu o caracterizează în termeni peiorativi ca fiind de tip zgomotos și contrazicând gândirea logică. În modul acesta, revista „s-a menținut constant în stilul pamfletar, contestând literatura modernistă, dar și ortodoxismul lui Nichifor Crainic, naționalismul lui N. Iorga și poporanismul «Vieții românești». Tonul îl dădea însuși Mihail Dragomirescu, atât în articolele semnate de el cât și în note anonime sau folosindu-se de pseudonimul său poetic, Radu Bucov.

Articolul declanșator al „scenei memorabile" menționată de către E. Lovinescu este *Obiectivitate neobrăzată* și apare în numărul al doilea al revistei *Falanga*, sub semnătura colectivă. Acesta anunță o campanie de discreditare a *Istoriei literaturii române* contra adversarului său, după care urmează articolele combative *Asupra esteticii integrale* (nr. 3, 15 noiembrie 1926), după aceea de *A doua obiectivitate neobrăzată a d-lui Lovinescu* (nr. 8, 26 decembrie 1926) și tot așa, într-o succesiune care își găsește finalitatea doar la dispariția revistei la 15 iunie 1929. E. Lovinescu a răspuns acestei campanii polemice doar în mici dimensiuni, replicând lui M. Dragomirescu, dar și năvalnicului său asistent, N. I. Russu prin câteva articole: *Mihalache* („Sburătorul", nr. 3, din mai 1926) – reluat în Critice, vol. I; *Știința literaturii și Somnoroase păsărele* (Critice, vol. I); *În jurul Istoriei literaturii române contemporane* – „Sburătorul", nr. 8, Feb, 1927; *„Curentul... Lovinescu",* cu apariție în „Sburătorul, nr. 4 din iunie 1926 etc.

Întâiul foileton, *Obiectivitate neobrăzată*, aduce în primplan imaginea lui Mihail Dragomirescu care, după cum Gabriela Omăt semnalează în *Câteva lămuriri* la vol. al II-lea din *Sburătorul. Agende literare,* „spumegă de indignare"[37] contra celor «patru neobrăzări» ale lui E. Lovinescu, exprimate în *Istoria literaturii române, I, Evoluția ideologiei literare,* file unde regăsim un fior polemic specific. apărută recent. Se reține, parcurgându-i „rechizitoriul", că și el

[34] E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare.* Vol. II, ed. cit., p. 23.
[35] Gabriela Omăt în *Câteva lămuriri* la E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*. Vol. II. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Note de Alexandru George și Gabriela Omăt, București, Editura Minerva, 1996, p. 262.
[36] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 644.
[37] *Ibidem*, p. 263.

se situa alături de F. Aderca, N. Davidescu și alții, printre aspiranții unei misiuni în lupta contra sămănătorismului. Studiul denumit *D. Mihail Dragomirescu și „Convorbirile critice"* debutează prin afirmația că: „Printre reacțiunile produse față de ideologia sămănătoristă trebuie să menționăm și activitatea d-lui Mihail Dragomirescu, - este - pornită prin «Convorbirile critice» (1907-1911) și «Falanga» (1 ian. – 9 mai 1910)."[38] Apoi, procedează cu o deconstrucție în note polemice a ideilor preopinentului său, regăsite în diferite lucrări sau articole. Așadar, notează afirmația acestuia din studiul *De la miticism la raționalism*, după cum urmează: „Nu era vorba... de a crea un curent de idei cum era de ex. «Sămănătorul» sau «Viața românească», ci de o școală literară, care să se ridice deasupra tuturor curentelor în regiunea senină a artei, unde prin sufletul unui sau altui artist, puteau să ajungă toate ideile suscitate de diferite curente, dar cu latura tendențioasă așa de tocită, încât să poată fi capabile să intre ca elemente de concepție în orișice operă de artă, fără să putem învinui pe autor, că face dintr-însa o armă de luptă."[39] E. Lovinescu a selectat acest paragraf tocmai pentru a scoate în evidență orgoliul camaradului său, manifestat printr-o superioritate declarată, o supremație a activității culturale și literare, pe care o consemnează după: „Ridicându-se, așadar, deasupra ideologiei, pe care o studiem în acest volum, nu ne putem deocamdată opri decât la menționarea activității «Convorbirilor critice» a cărei idee dominantă era «autonomia scriitorului, libertatea inspirației, independența literaturii și dezrobirea de cătușele oricăror alte preocupări de natură practică sau științific-filozofică»."[40] E. Lovinescu încearcă să arate că dezideratul revistei nu avea nicio doză de noutate, ci din contră ideea enunțată de el „deși fusese practicată de patruzeci de ani de T. Maiorescu, cu alt talent și autoritate, i se părea D-lui M. Dragomirescu nu numai îndreptățită, cum și era de fapt mai ales într-o epocă de confuzie a valorilor etice, estetice și etnice, ci și nouă, - de unde și pretenția de a fi întemeiat o «școală nouă», pentru realizarea căreia trebuiau mari însușiri: «mai întâi o experiență și o competență, ce nu se găsește – cum se zice – pe toate drumurile, și al doilea, o ținută ca să zic așa olimpiană."[41] În plus, M. Dragomirescu afirma după cum consemnează mentorul, în maniera următoare: „căci cea dintâi cerință, continua d. Dragomirescu, - uitând că etichetase ca întâia o altă calitate a domniei sale – pentru a scoate pe scriitori din tirania idolilor personali și teoretici, era ca critica ce va avea să-i conducă pe drumul autonomiei, să se ridice ea însăși cu ușurință și consecvență deasupra acestor idoli – o condiție posibilă dar aproape supraumană."[42] Însă nici înfăptuirea acestei condiții după cum afirma M. Dragomirescu „posibile doar aproape supraumane" nu era suficientă, de vreme ce același adăuga că „cea mai grea cerință, pe care astăzi mai nimeni n-o practică- nu o poate practica – și care presupune o dispoziție și o experiență specială, este aceea a acțiunii criticului asupra scriitorului."[43] În nota la acest studiu, E. Lovinescu semnalează M. Dragomirescu se prezintă ca „biruitorul istoric al sămănătorismului... și în loc să recunoască în activitatea lui T. Maiorescu punctul de plecare al disocierii esteticului de etnic și etic, acesta se oferă pre sine și activitatea sa, « verificată în cele patru volume ale «Convorbirilor critice» care au apărut în ianuarie 1907 și au fost închise în decembrie 1911.». În plus, E. Lovinescu menționa că se poate verifica apoi cu «Falanga» din 1910; cu «Țara nouă din 1912»; cu articolele din «Flacăra» și «Capitala» din 1913-1914; cu

[38] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. I, București, Ed. Minerva, 1973, p. 56.
[39] M. Dragomirescu, *De la misticism la raționalism*, p. 351 *apud* E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. I, București, Ed. Minerva, 1973, p. 57.
[40] *Ibidem*, p. 57.
[41] *Ibidem*, p. 57.
[42] M. Dragomirescu, *De la misticism la raționalism*, p. 351 *apud* E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. I, București, Ed. Minerva, 1973, p. 57.
[43] *Ibidem*, p. 58.

«Pagini critice» din 1915; cu «Evenimentul cultural» din 1918; cu «România culturală» din 1919; cu «Analele literare» din 1920-1921 și în fine, cu toată activitatea Institutului de literatură și în Știința literaturii. Cu alte cuvinte, curentul sămănătorist și poporanist, care nu se mai pomenesc de 15 ani, au fost scoase din circulație prin acțiunea unui contracurent, curentul estetic al «Școlii noi»!"[44]Totodată, mentorul constată și că de fapt, la ivirea revistei sale, N. Iorga „se retrăsese de la «Sămănătorul» din ale cărui frânturi s-au format «Convorbirile critice», adică din d-nii Emil Gârleanu, Corneliu Moldovanu, D. Nanu, I. Dragoslav, A. Mîndru etc."[45] În plus, acesta mărturisește că „în timpul adevăratei acțiuni a «Sămănătorului» s-au produs trei reacțiuni: reacțiunea «Vieții noi» a d-lui Densusianu; reacțiunea «Curentul nou» a d-lui H. Sanielevici și reacțiunea celor două volume ale mele de *Pași pe nisip*, sâmburele actualei *Istorii* a mișcării «Sămănătorismului»; prin acestea, de altfel, n-avem și pretenția de a fi distrus sămănătorismului: formele expresiei literare conțin în ele moartea după cum au conținut și viața."[46] Discursul polemic lovinescian, bine argumentat, poartă amprenta unui vădit ton polemic, cu nuanțe ironice, dar nu fără reverență, cordial, cu privire la teza considerată a fi falsă a lui M. Dragomirescu. Întreg discursul polemic este realizat pe ideile adversarului unde intercalează, semnalează, în loc potrivit scurte observații semnificative. Iată deci de unde vine forța polemicii sale, prin armele folosite, din contactul cu sursa directă, cu ideile preopinentului său pe care cu lejeritate și nu fără luciditate, le demontează prin succinte și pătrunzătoare lămuriri, în verva-i ironică specifică. Ilustrativ este faptul că, pentru a capta atenția auditoriului, el nu face decât să deconstruiască ideile adversarului prin persuasiune, scris responsabil, angajat. Este un proces de eșafodaj al actului polemic, el bazându-se pe acel ansamblu de argumente ale adversarului. Actul polemic reprezintă o concretizare a determinării de a respinge prin dezacord a tot ceea ce se află în contradicție cu convingerile sale estetice. Dă, din nou, dovada unui polemist lucid, perspicace, cu un pătrunzător spirit critic și polemic posedând o imagine clară și implicare directă, activă în fenomenele literare ale interbelicului ceea ce îi conferă un plus de credibilitate și valoare în ochii publicului. Semnalează diferența izbitoare atât de ordin/după criteriul al pregătirii, experienței., și nu în ultimul rând al competenței.... încearcă să întoarcă argumentele preopinentului în contraargumente și automat minusuri, lipsuri ale acestuia prin dovedirea că acesta nu le posedă, ci doar le amintește la modul fictiv; intervenții pe textul citat; ton ironic - în exprimarea unei calități: aceea de a cataloga pe cineva sau ceva așa cum crede că se cuvine. Îl atenționează în mod justificat asupra convingerii nejustificate pe care o are despre meritele sale și cerința ca această convingere să fie împărtășită și de ceilalți, fapt ce denotă un anume aer de superioritate nefondată ce stă la baza ideilor hazardate, a exagerărilor. Totodată acea enumerare a publicațiilor, respectiv a instituțiilor din care a făcut parte în calitate de director sau simplu colaborator denotă lipsa de statornicie. Sub unele configurații, riposta lui M. Dragomirescu se cuvine a fi amintită, ca un plus la totalitatea datelor referitoare la chestiunea antitradiționalistă, cu mai multă sau mai puțină motivare, din partea lui. Inventarierea „neobrăzărilor" este făcută succint: „Neobrăzarea nr. 1: Activitatea de patru ani a «Convorbirilor critice» și a celorlalte publicațiuni pornite din sânul «școlii noi», a Societății critice și a Institutului de literatură n-a însemnat nimic în această luptă. D-l E. Lovinescu uită până și faptul că primii pași în critica sa nevertebrată, dar cu forma acceptabilă, i-au fost sprijiniți tocmai de această școală literară."; a doua „neobrăzare" era catalogarea sa drept critic veleitar la „un citat din «Convorbiri critice», un altul din «Falanga» și la o greșeală de tipar citată de două ori"; „neobrăzarea" a treia este dezvoltată cu o anume

[44] *Ibidem*, p. 59.
[45] *Ibidem*, p. 59.
[46] *Ibidem*, p. 59.

proporție patetică: „Pentru el nu e nimic faptul că, prin prestigiul său critic, el (M. Dragomirescu) a tras scriitorii de la «Sămănătorul» și a fondat «Convorbiri critice» și atâtea publicațiuni care culminează cu Buletinului Institutului de Literatură. Pentru el nu e nimic faptul de a fi dat *altă direcțiune* (subl. aut.) unor scriitori ca P. Cerna, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, Mândru, Dragoslav, la care s-au adăugat după aceea Cincinat Pavelescu, Ion Minulescu, Al. Stamatiad, A. de Herz, Ion Peretz și, mai presus de toți, Mihail Sorbul și Liviu Rebreanu care domină epica și dramaturgia românească noastră de astăzi. Pentru un asemenea istoric literar nu e nimic faptul că prin critica sa d. Mihail Dragomirescu a redus la tăcere critica „Vieții românești" și a încheiat discuția poporanismului, agitată la un moment dat de Duiliu Zamfirescu și Maiorescu"; „Pentru acest istoric lipsit de lealitate nu e nimic că critica d-lui Dragomirescu este singura care are o ideologie originală la bază..."; a patra „neobrăzare" constă în prezentarea celui pe care-l publicase odinioară în „Convorbiri critice" drept „un simplu imitator al lui Maiorescu"[47] Indignarea cu care M. Dragomirescu a primit studiul polemic din *Istoria...* se exprimă prin invectivele folosite cu aversiune la adresa criticului: „asemenea istoric literar", „istoric lipsit de lealitate" și iau forma unei riposte vehemente, când acuză doar capacitatea lui de istoric literar. La fel ca E. Lovinescu, adversarul său reia câteva dintre ideile enunțate, urmând deconstrucția lor pe baza contraargumentelor proprii. Opinează că mentorul modernismului a dat dovadă de malițiozitate în nerecunoașterea rolului său în promovarea și orientarea oamenilor de cultură contemporani lui și mai grav, imputându-i toate acele acuze pe care le consideră calomnioase.

A doua obiectivitate neobrăzată a d-lui Lovinescu. Mențiunile din acest articol redactat de opozantul lui E. Lovinescu, M. Dragomirescu în „Falanga" se regăsesc în răspunsul criticului din „Sburătorul" În această circumstanță, acesta demontează acuzațiile considerate ca fiind neadevărate și defăimătoare, cu atât mai grave cu cât sunt învinuiri aduse acestuia însă fără un fond real, palpabil, acuzatorul necitind măcar lucrările sau studiile despre care aduce injurii, bazându-se doar pe caracterul oral al ideilor. Citățm: „Auzim că în noul volum din așa numita *Istoria literaturii române în secolul XX* (căci cartea nu ne-a căzut încă în mână), că d. E. Lovinescu se plânge în fața publicului ce-l citește, de epitetul de «Obiectivitate neobrăzată», pe care i l-a dat «Falanga». Urmează apoi un articol de două coloane, a cărui lipsă de urbanitate se poate bănui numai din titlu, și al cărui scop e de a dovedi că epitetul nu mi se cuvine."[48] După aceea, criticul face deconstrucția textului adversarului său: „D. M. Dragomirescu scrie așadar articole despre ceea ce a auzit că aș fi spus eu în cartea mea – care – „nu i-a căzut încă în mână...", și care în realitate, nu menționează nici existența «Falangei» nicidecum intemperanțele ei verbale..." Crede că articolul detractorului său, și implicit atacurile „Falangei" sunt „lipsite de obiect". Continuă enumerarea articolelor polemice din „Falanga", răspunzând acum multiplelor atacuri. Bunăoară, criticul constată că „felul acesta de polemică a fost transformat, de altfel, într-un procedeu sistematic." Într-un articol din nr. 12 al „Falangei" M. Dragomirescu nota: „Aud, aud – fiindcă ultimul număr al «Sburătorului» nu mi-a căzut în mână – că d. E. Lovinescu se plânge în ultimul timp că de o parte a publicisticii a fost desconsiderat."[49] Mai apoi, criticul constată că scrie un nou articol „de două coloane pentru a da motivele acestei «desconsiderări» - deși numărul din «Sburătorul» care «care nu i-a căzut în mână» ca și oricare alt număr din «Sburătorul», nu conține nimic din ceea ce pretinde d-sa că «a auzit» că ar conține..." Într-un alt

[47] Gabriela Omăt în *Câteva lămuriri* la E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*. Vol. II, *ed. cit.*, p. 263.
[48] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
[49] M. Dragomirescu, în „Falanga", nr. 21 *apud* E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.

articol amintit aici M. Dragomirescu nota: „Mi se raportează că d. E. Lovinescu n-ar fi vrând să răspundă la adevărurile «Falangei» din pricină că ea ar fi bugetară... Să presupunem că lucrurile ar fi așa cum le încondeiază d. E. Lovinescu: ce câștigă însă d-sa din punctul de vedere al adevărurilor teoretice în discuție?... Și numai slăbănogii intelectuali recurg la asemenea mijloace când e vorba de discuție serioasă." Fiind neplăcut surprins din nou se justifică în fața acuzelor: „Așadar i s-a raportat d-lui Dragomirescu că eu m-am ocupat de natura bugetară a «Falangei»... Când? Unde? Niciodată nu m-a interesat natura mijloacelor de existență a «Falangei» sau a oricărei altei reviste..."[50] În oferă un răspuns la acuză: „ Cel mai urban răspuns ce-l putem, deci da articolului d-lui Dragomirescu, este că n-are obiect și vizează afirmații inexistente."[51] Criticul își continuă argumentele pertinente vizând demonstrarea plăsmuirii afirmațiilor preopinentului său tot uzând de termenii săi pentru a combate exact ceea ce el însuși susținea despre „critica științifică": „Iată, deci metodele obiective ale «criticii științifice»: «mi s-a spus că», «am auzit că», «mi s-a raportat că» - și tot ce «i s-a spus» e de domeniul fanteziei; pe o astfel de caneva imaginară, D. Dragomirescu scrie după aceea articole de polemică în stilul său atât de personal. În același ton i s-ar putea răspunde: «aud că d. Dragomirescu în ultimul său articol, ce mi-a căzut în mâini, a renunțat la principiile «științei literaturii», sau, mi se raportează că d. Dragomirescu, a recunoscut în sfârșit, că în *Somnoroase păsărele*, îngerii nu mai vin la căpătâiul lebedelor ca să le străjuiască somnul – pe când, în realitate d. Dragomirescu este tot atât de ferm în chestiunea științei literaturii și tot atât de sigur că îngerii străjuiesc somnul lebedelor. Insinuarea ar fi cu atât mai calomnioasă cu cât într-un ultim număr din «Falanga» d. Dragomirescu scrie următoarele: «Numai ignoranța acestor idei și mai cu seamă neputința de a le pipăi in *concreto*, (subl. aut.) i-a putut da acestui Rădulescu-Niger al criticei curajul să bagatelizeze pe Caragiale, să facă pe Coșbuc plagiator, să înjosească pe Eminescu în capodopere ca *Somnoroase păsărele...*». Prin urmare, după ce am bagatelizat pe Caragiale, am făcut plagiator pe Coșbuc, iată cum l-am înjosit și pe Eminescu pentru a-l fi apărat de pretenția d-lui Dragomirescu de a fi adus îngerii la căpătâiul lebedelor și de a nu fi cunoscut acordul gramatical!..."[52] În acest loc, M. Dragomirescu ar duce lipsă nu numai de simțul interpretării, al logicii, dar și de simțul gramaticii. Punându-se în locul lectorului notează: „Dar se va întreba cititorul ce legătură poate fi între d. Rădulescu-Niger și mine, care, în definitiv, după același d. Dragomirescu sunt un corupător al tinerimii, un exponent frenetic al molimii moderniste și simboliste, un gongorist[53]? Răspunsul ni-l dă tot d. Dragomirescu, admiratorul lui Niță Galantonul și al lui Mitu Boerul: «D. Rădulescu-Niger are fond dar n-are formă; d. E. Lovinescu are formă dar n-are fond». De unde: Rădulescu-Niger = E. Lovinescu, tot așa după cum om cu picioare și fără cap ar fi identic cu vecinul său care ar avea cap dar n-ar avea și picioare... Cu aceste procedee științifice și cu această logică era firesc ca d. Dragomirescu să atace lipsa de obiectivitate a Istoriei literaturii române contemporane, care nu i-a căzut încă în mână..."[54] Și în aceste circumstanțe, efectul polemic vine din precizările repetitive și ironice. Se observă „procedeul de a decupa dintr-un text construcțiile lingvistice aberante în

[50] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
[51] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
[52] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
[53] Gongorism= Din fr. gongorisme. Stil afectat, prețios, excesiv metaforic, care caracterizează unele producții literare. https://dexonline.ro/definitie/gongorism. Accesat la 4 ianuarie 2016.
[54] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.

scopul de a sugera ignoranța autorului,... de a specula contradicțiile limbajului."[55] E și arma lui T. Maiorescu. Un aspect al activității lui M. Dragomirescu este ușor observat și amintit, partea „cea mai delectabilă sub raport polemic - și anume - „aceea de creator al complicatului mecanism ce se cheamă *știința literaturii* (subl. aut.) – Care, așa cum se observă - va fi obiectul etern al ironiei lui Lovinescu. Ea se va extinde și la elevii lui M. Dragomirescu (Scarlat Struțeanu, D. Caracostea) în pagini de negațiune totală."[56] Totodată, în acest sens, criticul Eugen Simion își exprima într-o notă ironică opinia în legătură procedeul de etichetare al operelor prin prisma acestei științe a literaturii: „Știința literaturii? Un număr de legi și sublegi, capitole și subcapitole ce se despart, la rândul lor, în încrengături de rubrici cu atribute specifice. Intrată în acest mecanism, opera literară iese moartă, cu o ștampilă pe frunte: *capodoperă* sau numai *operă de talent, inhibitivă, contemplativă, primitivă, artistică* (subl. aut.) etc. E. Lovinescu este cel care pronunță aceste formule și obține mari efecte polemice, prin redundanța termenului de „științifică". Așadar, în ceea ce-l privește pe E. Lovinescu „imaginația sa polemică naște, atunci, un monstru ce stă la poarta literaturii ce tridentul în mână și cu alte instrumente de tortură științifică alături. Opera literară este supusă supliciului de a trece prin această poartă strâmtă și de a ieși, dincolo, sub înfățișări de iad."[57] Deci, în stilul său propriu, „consecvent, Eminescu produce și dovada: analiza unei strofe din *Somnoroase păsărele.* Cu știința literaturii în față, M. Dragomirescu care „după o analiză de treizeci de pagini aplicată cu cele mai savante metode - realizează o interpretare a poeziei – de câteva strofe... d. M. Dragomirescu dovedește că n-a înțeles sensul ei elementar. În zeci de pagini d. Dragomirescu s-a străduit să arate anume că Eminescu a urat «păsărelelor» «noapte bună», și că a zis «florilor» «dormi în pace» («Dorm și florile-n grădină/ Dormi în pace» era, de altfel, o imposibilitate gramaticală) și «lebedei să-i fie îngerii aproape, somnul dulce» - cu alte cuvinte, n-a înțeles că «noaptea bună», «fie-ți îngerii aproape, somnul dulce» se adresează iubitei și nu păsărelelor, florilor și lebedei (lebăda cu îngeri la căpătâi!); că toate tablourile naturii n-au nicio valoare în sine, ci numai valoarea de sugestie prin raportare la ființa iubită asupra căreia poetul ar voi să reverse toată liniștea naturii."[58] Esteticianul ia așadar imaginile în sensul lor de bază și nu le atribuie valoare de sugestie. Prin urmare, estetica inegală și știința literaturii nu i-au înlesnit înțelegerea mesajului textului liric. Găsim și un umor lovinescian în textele sale polemice uzitat și pe viitor îi va răspunde criticului prin acest exemplu al *Somnoroaselor păsărele.* Textul interpretării poeziei se regăsește în lucrarea lui M. Dragomirescu: *Scrieri critice și estetice* (1969), cap. *Critica "științifică" și Eminescu.* Observăm acest umor produs din „familiaritatea cu care criticul descoase fraza adversarului, din tonul cordial cu care semnalează enormitățile unei minți obsedate de reguli."[59]Mitu Boerul este un personaj dintr-o comedie scrisă de I. L. Caragiale. Ideea ce rezultă din textul polemic este faptul că îl ridiculizează cu propriile sale expresii folosite. Prin urmare, „orice ar spune adversarul, criticul nu iartă lipsa de „demnitate a expresiei". Aici nu intră în discuție dacă E. Lovinescu, are dreptate sau nu, ci dreptatea formală a polemicii."[60] Scoate în relief platitudinea frazelor polemice. Este o înlănțuire de citări iar efectul polemic este produs de precizările ironice: „Iată, deci metodele obiective ale «criticii științifice»: «mi s-a spus că», «am auzit că», «mi s-a raportat că» - și tot ce «i s-a spus» e de domeniul fanteziei; pe o astfel de caneva imaginară...» „D. M. Dragomirescu scrie așadar articole despre ceea ce a auzit că aș fi

[55] Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 612.
[56] *Ibidem*, p. 624.
[57] *Ibidem*, p. 624.
[58] E. Lovinescu, *Critice.* Vol. I. Ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1982, p. 331.
[59] Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 625.
[60] *Ibidem*, p. 612.

spus eu în cartea mea – care – „nu i-a căzut încă în mână...", Urmează pe urmă, un articol de două coloane, a cărui lipsă de urbanitate se poate bănui numai din titlu, și al cărui scop e de a dovedi că epitetul nu mi se cuvine etc. O „clipire complice din ochi însoțește aceste note strecurate în textul inițial cu scopul de a-l submina."[61] Planează, așadar, în sfera anecdoticului. Totodată, „ a specula improprietățile, contradicțiile limbajului e... specialitatea lui E. Lovinescu. Cu M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, D. Caracostea și, în genere, cu ideologii și criticii literari, polemizează în acest chip."[62] Observăm prezența unui inventar verbal nedovedit, din sfera neverosimilului, având drept sursă doar oralitatea. Nu a mers direct la sursă, să lectureze studiul și deci fiind nefondate, nu au dovezi palpabile, putând primi doar valoare de elucubrație, simplu zvon, o știre care circulă din om în om, o informație neîntemeiată, care nu a fost verificată, și așadar tendențioasă. A selectat rândurile în care M. Dragomirescu face exces de zel. E uimit, nemulțumit de greșelile de interpretate, de acest tip de judecăți fără fond, amănunte și de deformările ideilor sale realizate de lipsa documentării temeinice, fapt care destabilizează întregul inventar de argumente polemice. Pas cu pas, demontează tezele divulgă neclarităților, terminologice, respingându-le voalat, prin însuși textul adversarului. Este neplăcut surprins când constată că întreg inventarul calomniator se bazează pe zvonuri și ridică o serie de întrebări retorice.

Articolul polemic intitulat, în mod aparent, amical, *Mihalache* va fi prezentat în cele ce urmează, deoarece ia forma replicii, răspunsului polemic. Justificarea alegerii titlului apare imediat după aceea: „Înscriem în fruntea acestor rânduri lapidarul cuvânt de «Mihalache», nu din dorința de a afirma o familiaritate, pe care n-o avem și pe care, de altfel, n-o practicăm față de nimeni: cu atât mai mult n-o facem pentru a știrbi ceva din prestigiul unui critic pe a cărui autoritate o socotim un bun național. În numeroasele sale articole, d. Dragomirescu se intitulează singur «Mihalache» și ține să se fixeze în conștiința publică în formula nedefinită încă a «mihalachismului»; nu-i putem, deci, refuza să-l numim cum se numește singur și să-l ajutăm și noi la precizarea noțiunii «mihalachismului» măcar în unul din aspectele sale mobile."[63] Legat de acest nume, Vlaicu Bârna (1913-1999), poet, prozator, memorialist și critic literar, născut într-un sat din Apuseni (Hunedoara) care a frecventat și el cenaclul lovinescian, în lucrarea sa *Între Capșa și Corso* (reeditată în 2014) este de părere că: „Între cei întorși de la studii făcute la universități apusene Dragomirescu își avea un loc bine marcat. Se spunea: «Mihalache știe carte, nu glumă!» și admirate erau mai ales studiile lui filozofice. Iar apelativul «Mihalache» i-a rămas pentru totdeauna ca un supranume cu nuanța lui depreciativă, pe care l-au folosit și Lovinescu, și Caragiale."[64] Revenind, putem afirma că din start exclude și una și alta, adică atât eventualitatea existenței unei relații de camaraderie între cei doi, dar și a unei posibile recunoașteri a meritelor sale în calitate de critic, estetician. Pe urmă, propune să-i acorde un ajutor în vederea fixării conceptului amintit. În acest sens, își continuă discursul polemic spunând că face acest lucru „cu atât mai bucuros, cu cât pornim de la o vie simpatie față de domnia sa să și ținem chiar să dezaprobăm în mod public toate violențele cu care presa îl acoperă zilnic: „fără prezența domniei sale în atâtea comitete și comiții, la cinematografe sau la teatru, la Casa Școlilor sau la Institut, la Universitate sau la foiletonul «Viitorului», literatura română ar fi lipsită de una din expresiile sale cele mai pitorești și tinerimea de colaborare, pe care o credem indispensabilă. În aceste rânduri, de altfel, nu ne preocupă după cum am mai spus, analiza noțiunii atât de complexe a

[61] *Ibidem*, p. 614.
[62] *Ibidem*, p. 612.
[63] E. Lovinescu, *Mihalache*, în „Sburătorul", anul IV, nr. 3, Serie nouă, mai 1926, pag. 41.
[64] Vlaicu Bârna, *Între Capșa și Corso*. Note de Nicolae Bârna, București, Editura Polirom, 2014, p. 36.

«mihalachismului», ci numai elucidarea unui nou aspect."[65] Acumularea de distincții stârnește bănuiala că esteticianul este sensibil la raporturile sociale, vocație incompatibilă cu cea dinainte. Îngrămădirea de titluri dă și impresia de senilitate, de lipsă de măsură și tocmai aici vrea să ajungă polemistul."[66] Tonul ironic răzbate din rândurile anterioare și trimite la preocuparea exagerată pentru propria persoană, pentru statutul său,, nevoia acută de notorietate publică fiind membru în atât de multe organizații ceea ce în acea vreme, și nu numai, stârnea dubii că ar fi privilegii din partea părții politice care vrând nevrând stârneau animozități. În acest fel, încă de la început, „Lovinescu speculează cartea de vizită încărcată a adversarului... punând, în acest chip, de la început personajul sub o zodie nefavorabilă. Încearcă să arate că și așa, membru în numeroase organizații nu a reușit să se impună publicului prin ceva durabil, original. Totodată, E. Lovinescu mai nota că „l-ai fi putut crede pe d. Dragomirescu robul «științei literaturii» și al «individului psihofizic», pe când, în realitate, domnia sa s-a dovedit în foiletoanele ultime ale «Viitorului» și ca un poet capabil a ne aduce vești din lumea transcendentă. Prin pana sa inspirată, aflăm, așadar, preocupările postume ale marilor noștri dispăruți: în câmpiile Elizee, pe care d. Dragomirescu le bate în voie, cu toții se întreține exclusiv de îndeletnicirile literare ale criticului nostru. De cum se văd, Caragiale, Delavrancea, Vlăuhuță sau Duiliu Zamfirescu se apostrofează în stil elegant: «Al dracului, Mihalache! Ați auzit ce-a făcut Mihalache? Bravo, Mihalache!» - și, după aceste interpelări preliminare, fiecare începe să-l preamărească pe erou în una din multiplele sale manifestări; aristocraticul Duiliu Zamfirescu ni-l urmărește chiar pas cu pas în agitata lui activitate cotidiană, în care numai călătoriile în tramvai formează un moment de repaus în dauna propășirii literaturii noastre. Până și mult causticul Chendi, a capitulat și el; repudiindu-și credințele antume, se dedă acum la o vie propaganda mihalachistă. Mihalachismul, a pacificat astfel raiul și a înfrățit pe răposați într-o admirație comună; putem, deci spera că forța lui de reconciliere se va întinde și asupra celor vii și că în curând, vom avea bucuria de a -i simți salubrele-i binefaceri."[67] Articolul este reluat în volumul I din *Critice (1982).* Asistăm la un act polemic plin de incisivitate, ironie care vizează discreditarea preopinentului prin imaginarea, pornind de la baze reale, de la afirmațiile acestuia, unui tablou, a unui scenariu narativ-descriptiv. În acest spațiu, toți acoliții, „valeții", toate acele persoane subordonate sau camarazii săi au o singură și unică obligație, aceea de a executa ordinele sale, roind în jurul său. Toți cei servili, vuiesc de grija lui, iar el joacă rolul unui personaj principal care, în anumite împrejurări, dorește să atragă atenția asupra sa, totul într-un tablou din care răzbate ironia. Este catalogat ca fiind megaloman deoarece își supraprețuiește meritele, având o bună părere despre sine. Altădată, în aceeași categorie îl încadra și pe Camil Petrescu, numai că acesta era plasat într-un stadiu mai accentuat(în „culmea megalomaniei"). Criticul amfitrion creează supoziția că adversarul său ar fi un spirit vizionar în ceea ce-i privește pe colegii de breaslă, fapt care depășește limitele realității, ale lumii materiale. Este acuzat că are obiceiul de a divaga, de a vorbi aiurea și că ar poseda un condei lipsit de inspirație, nevalidându-i activitatea pe care și-o arogă insistent.

Etapa a doua a polemicii o constituie răspunsul polemic la acuzațiile și provocările venite din partea aceluiași Mihalache. Cei doi reiau polemica, după o lună, în nr. 4 din iunie 1926, în „Sburătorul" articolul *„Curentul... Lovinescu",* semnat de către directorul publicației. Se fac referiri la Mihail Dragomirescu. În acest fel, „D. M. Dragomirescu obișnuiește să-și urmărească prietenii și dușmănii în dumbrăvile elizee și dincolo chiar, în «empiren»; mărturisim însă că nouă

[65] E. Lovinescu, *Mihalache,* în „Sburătorul", anul IV, nr. 3, Serie nouă, mai 1926, pag. 41.
[66] E. Lovinescu, *Scrieri.* Vol. 8. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1980, p. 623.
[67] E. Lovinescu, *Mihalache,* în „Sburătorul", anul IV, nr. 3, Serie nouă, mai 1926, pag. 41.

ne vine greu să-l urmărim cu simpatia noastră chiar şi pe malurile Senei, unde, după cum ştim, e în aceste momente solul literaturii naţionale; la o astfel de distanţă şi într-o astfel de atmosferă simpatia compatrioţilor săi i-ar putea părea indiscretă. Ne vedem totuşi siliţi, să i-o trimitem şi, din aşa depărtări, să-l asigurăm că, în prezenţa sau chiar în lipsa sa, nimeni nu râvneşte să-i smulgă sceptrul literelor române, ce-i revine incontestabil. Zadarnic deci se neliniştește scriind în «Ritmul vremii»: «a şi D. Tomescu de la «Ramuri», d. Lovinescu crede că o şcoală literară însemnează citirea împreună în jurul unei plăcinte din care mănâncă toţi asistenţii». Ce mi-e şcoala politică şi ce mi-e şcoala literară? După aceşti domni, - înseamnă acelaşi lucru: *cârdăşie* (subl. aut.). Şi de aceea văd că se vorbeşte de... «curentul *Lovinescu*» în care cel puţin puţin jumătate şi-a făcut educaţia literară în *altă* (subl. aut.) parte. Să citäm: Valjean, urmaşul lui Caragiale, care savurează acum pe cel mai mare detractor al lui; Igena Floru, Ticu Arhip, Vladimir Streinu, Gh. Nikita, Camil Petrescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu... Aceştia nu reprezintă curentul *Lovinescu,* fiindcă în opera lor apreciată n-a intrat niciun element de la acest critic; ei reprezintă cel mult amicii cercurilor d-lui Lovinescu, ceea ce e tu totul altceva. Preciziuni dacă se vor cere, vor veni. Dar adevărul acesta e.[68] După ce redă textul articolului polemic, E. Lovinescu răspunde acuzelor, cu imixtiunile-i specifice, afirmând următoarele: „Aceşti scriitori, ca şi toţi colaboratorii «Sburătorului», nu fac parte din «curentul Lovinescu»", pentru cuvântul că acest curent nu există decât în temerile d-lui M. Dragomirescu; ei nu s-au adunat în jurul «plăcintei» (ca să ne exprimăm în termeni eleganţi), Sburătorului, decât din solidaritatea unei anumite sensibilităţi estetice. Şi pentru a-l linişti pe deplin pe d. Dragomirescu, îi declar cu solemnitate că, în lunga mea carieră de critic, n-am schimbat nimănui un singur vers, n-am pus nimănui strofa de la început la urmă şi pe cea de la urmă la început şi n-am colaborat sub nicio formă cu nimeni. Această formă de activitate rămâne deci în lotul exclusiv al d-lui M. Dragomirescu, după cum sunt câmpiile elizee şi multe izlazuri literare."[69] Textul acuzator este rod al imaginaţiei sale megalomane. Este acel gen de judecăţi şi formulări pe care el le consideră invalide, contraargumentându-le imediat. Constatăm existenţa ironiei subtile obţinută prin refolosirea lexemelor din limbajul oponentului, ca marcă a textului polemic lovinescian.

În jurul Istoriei literaturii române contemporane – „Sburătorul", nr. 8, februarie, 1927

Aici, îşi manifestă nemulţumirea faţă de diverse receptări şi interpretări ale acestui volum de istorie literară. Totodată, foloseşte acest articol pentru a răspunde acuzaţiilor calomnioase atât la adresa studiilor sale, cât şi *ad personam*. În modul acesta, îi răspunde lui Mihail Dragomirescu, profesor de estetică la Facultatea de Litere şi Filozofie din Bucureşti, lui D. Caracostea care îl va ataca pe E. Lovinescu într-o broşură cu titlu persiflant: *Un mare critic român modernist, domnul Eugeniu Lovinescu* (1927,) şi nu în ultimul rând, lui Scarlat Struţeanu, alt discipol al lui Mihail Dragomirescu. În acest articol criticul E. Lovinescu consemnează că „abia au contenit polemicile din jurul *Istoriei civilizaţiei moderne* şi au şi început cu o forţă nu numai reînnoită şi şi crescută în jurul *Istoriei literaturii române contemporane.* Şi cu drept cuvânt; pe când cea dintâi, se ocupă numai de idei, cea de-a doua se scoboară la oameni. A duce o istorie literară până la zi e, desigur o întreprindere temerară; cu ori câtă prudenţă te-ai înarma, ea nu poate să nu răscolească pasiuni şi să nu deschidă răni sângeroase; e firesc, deci, ca victimele să te învinuiască de intenţiuni pamfletare şi cititorii preveniţi, într-un fel sau altul, de lipsă de obiectivitate: căci nu e nimeni care, de nu eşti de părerea lui, să nu te creadă parţial. *Timpul se va aşterne încă peste toate; şi din lava pasiunilor de acum va izola zgura adevărurilor câştigate.* (subl. n.). Vioiciunea mijloacelor

[68] M. Dragomirescu, „Curentul... Lovinescu", în *„Ritmul vremii", 1926 apud* E. Lovinescu, *„Curentul... Lovinescu"*, în „Sburătorul", anul IV, nr. 4, Serie nouă, iunie 1926, p. 57.
[69] E. Lovinescu, *„Curentul... Lovinescu",* în „Sburătorul", anul IV, nr. 4, Serie nouă, iunie 1926, p. 57.

literare întrebuințate pentru a fixa mai exact în conștiința cititorilor o serie de valori neprecizate încă, nu trebuie însă confundată cu acțiunea pamfletară: sensul precis al acțiunii mele de un sfert de veac este tocmai disocierea criticei de pamflet și eliminarea pasiunilor, a relei credințe și a necuviinței din domeniul evaluărilor estetice. În aceste condițiuni, ar fi greu de presupus că tocmai într-o încercare de istorie literară, unică în felul ei, prin primejdiile de care-i înconjurată, să cedez patimii și să mă transform în pamfletarul d-lui Struțeanu, de pildă. Iată pentru ce nu cred fără interes, în legătură cu chestiunea ce ne preocupă, de a răspunde la câteva obiecțiuni și de a sublinia mijloacele obiective ale criticilor ce mă învinuiesc pe mine de lipsă de obiectivitate."[70] Observăm aceeași constantă a stilului polemic lovinescian - rigoarea logicii și a lucidității, întâlnită de altfel și în critica sa.

După cum am afirmat mai sus, cu fiecare dintre personalitățile amintite în acest studiu se va duela, într-un moment sau altul al activității sale. În acest moment ne vom îndrepta atenția doar asupra polemicii cu Mihalache. Cum de altfel el însuși opina nu putea debuta articolul decât cu M. Dragomirescu, cel „care cum bine se știe a înălțat critica la rangul de știință și prezidează un institut destinat anume stabilirii exacte a valorilor literare și a porțiunilor de genialitate creatoare ce intră în operele tinerilor scriitori. D. M. Dragomirescu afectează atitudinea de a nu fi citit *Istoria literaturii române contemporane* și articolele din «Sburătorul» în legătură cu ea; i-aș putea răspunde că se calomniază, deoarece a fost primul cumpărător al cărții mele chiar în ziua apariției ei, adică Vineri, 3 Decembrie 1926 (trăim într-un oraș în care ne cunoaștem și cumpărătorii), dar lucrul n-ar avea nicio însemnătate; d. Dragomirescu e liber să-mi citească opera sau nu. Important e numai că, sub proprie iscălitură sau sub diverse pseudonime, d. Dragomirescu a scris până acum o duzină de articole."[71] Debutul elogiativ la adresa lui M. Dragomirescu nu reprezenta decât un „elogiu ipocrit", după cum criticul E. Simion observa în studiul: *E. Lovinescu, scepticul mântuit.* Bunăoară, „elogiul ipocrit era și *deschiderea* (subl. aut.) preferată a polemicii lui Maiorescu. Lovinescu îl utilizează ori de câte ori vrea să pună în evidență lipsa de stil (vulgaritatea expresiei) la un scriitor – critic – de oarecare notorietate.

În final, în pofida momentelor de maximă încordare dintre cei doi literați de seamă ai spațiului literar românesc interbelic, între cei doi au existat și relații de cordialitate, raporturi profesionale, dovadă stă schimbul epistolar dintre aceștia (1906-1913). Fiind un „intelectual rafinat și de o rară cultură, E. Lovinescu – omul – înțelege să păstreze raporturi de condescendență și curtoazie cu cei mai în vârstă, informându-i despre preocupările sale și cerându-le, la nevoie, sfatul în termeni care denotă raporturi civilizate, marcate de o educație aleasă."[72] Era încrezător în spiritul critic al colegului de breaslă, mai în vârstă, trimițându-i din scrierile sale și așteptând cu dorință arzătoare, precizările. Onestitatea sa de om și de critic literar îl făcea să primească și aprecierile negative, și să-i mulțumească pentru obiecțiile întocmite, adăugând într-o scrisoare trimisă din Fălticeni, la 3 aprilie 1906: „Oricât de embrionar critic aș fi, am câștigat atât din meseria de a primi cu mulțumire sau cel puțin fără supărare criticile oricât de nefavorabile. Numai sincere să fie! A d-tale așa e – e evident lucru. Prin urmare, nu pot încheia acest punct decât cu mulțumiri și cu rugămintea de a-mi arăta și în alte împrejurări aceeași sinceritate."[73] Recunoașterea meritelor adversarului său este consemnată la ani buni după

[70] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
[71] E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul", anul 4, Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
[72] E. Lovinescu. *Corespondență cu Mihail Dragomirescu și Elena Farago*. Ediție îngrijită de C. D. Papastate, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976, p. 7.
[73] *Ibidem*, p. 26.

schimbul polemic și în studiul *T. Maiorescu și posteritatea lui critică (1943-Ediția princeps)*: „Dintr-o generație de «cult», care n-a adus niciun fel de obiecție operei lui T. Maiorescu, singur Mihail Dragomirescu reprezintă o adevărată posteritate critică; el a continuat însă linia criticismului estetic cu exagerațiile ce-i sunt firești.”[74] Tot în aceste circumstanțe, criticul recunoștea faptul că M. Dragomirescu a fost continuatorul lui T. Maiorescu, singurul din prima generație care a luptat vreo patru decenii pe poziția autonomiei esteticului, disociindu-l de toate elementele intrate în simbioză. Meritul poziției și dârzenia luptei îi revine, incontestabil; el trebuie să-i fie recunoscut.”[75] Cu toate acestea, „din nefericire, principiile nu se valorifică decât prin oamenii ce le reprezintă, și între dascăl și discipol nu existau asemănări structurale; măsura, tactul, bunul simț, gustul artistic, eleganța, rezerva, talentul literar al înaintașului nu intrau în alcătuirea psihologică și artistică a continuatorului.”[76] Din păcate, poate că timpul și condițiile acelei vremi au alterat relațiile de cordialitate și de sinceritate dintre cei doi, ajungându-se să aibă discuții publice în contradictoriu. Cu toate acestea, aceste texte polemice aduc un plus de valoare literaturii române prin dubla lor însemnătate: literară și documentară.

Conchidem, prin menționarea opiniei lovinesciene din *Memorii,* capitolul intitulat *Spiritul polemic*, unde criticul recunoaște care au fost motivațiile care l-au făcut să decidă, pentru moment, de a nu intra în arena de luptă, afirmând că „încă de la începutul activității mele publicistice am întâmpinat dușmănii și atacuri masive, depășind convenințele și contrastând cu o atitudine obișnuit pașnică, deoarece, dintr-o repulsie categorică față de polemică, determinată și de concepția unei arte biruitoare a temporalului prin transcendere și prin evitarea personalului, dar și prin lipsa de orice competiție, n-am răspuns de cele mai multe ori la aceste atacuri.”[77] În aceste situații, neluarea de poziției este „interpretată ca o insuficiență sau ca un dispreț, tăcerea nu putea decât intensifica polemica.”[78] Astfel, „apariția «Sburătorului» (1919) cu necesitățile lui săptămânale și, mai ales, apariția celui de-al doilea «Sburător» (1926) cu o atitudine polemică afirmată categoric, făcându-mă să trec peste repulsiuni temperamentale și principiale, m-a silit la o polemică activă, în care absența pasiunii s-a dovedit a fi o armă eficace.”[79] Prin simpla ei atitudine de detașare și indiferență, *ironia conciliantă constituie un instrument polemic* cu mult mai *puternic* (subl. n.) decât violența ce-și trădează slăbiciunea și acordă o superioritate de poziție numai prin ton, în afară de orice considerație de amănunt asupra obiectului în discuție.”[80] În plus acesta consideră că „fără a fi abuzat, de altfel, de libertățile obișnuite și din sentimentul demnității personale și al unei inutilități definitive, polemicile în care am intrat s-au desfășurat, așadar normal, cu beneficiul de totdeauna al stăpânirii de sine asupra impetuozității pasionale. Simțul exercitat încă de mult în a surprinde nota dominantă și îndemânarea de a o izola și amplifica nu-mi puteau decât ajuta într-o artă în care dublul procedeu al impresionismului se află în propriul său domeniu.”[81]

BIBLIOGRAFIE

[74] E. Lovinescu, *Scrieri.* Vol. 8. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1980, p. 12.
[75] *Ibidem,* p. 30.
[76] *Ibidem,* p. 30-31
[77] E, Lovinescu, *Memorii.* Texte alese și postfață de Nicolae Balotă, București, Editura Minerva, 1976, p. 123.
[78] *Ibidem,* p. 123.
[79] *Ibidem,* p. 123-124.
[80] *Ibidem,* p. 124.
[81] *Ibidem,* p. 124.

1. **BOLDEA, IULIAN,** ***Teme și variațiuni***, București, Editura EuroPress, 2008
2. **BÂRNA, VLAICU**, ***Între Capșa și Corso***. Note de Nicolae Bârna, București, Editura Polirom, 2014
3. **CĂLINESCU, G.,** ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*****.** Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982
4. **LOVINESCU, E.**, *Sburătorul. Agende literare.* Vol. II. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Note de Alexandru George și Gabriela Omăt, București, Editura Minerva, 1996
5. **LOVINESCU, E.,** ***Istoria literaturii române contemporane,*** vol. I-II. Ediție îngrijită de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1973
6. **LOVINESCU**, ***Memorii.*** Texte alese și postfață de Nicolae Balotă, București, Editura Minerva, 1976
7. **LOVINESCU, E.,** ***Scrieri.*** Vol. 8. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1980
8. **LOVINESCU, E.,** ***Revizuiri.*** Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț, Cuvânt înainte de Mircea Martin, București, Editura Paralela 45, 2003
9. **LOVINESCU**, **E.**, ***Critice***, vol. 2. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1982
10. **LOVINESCU, E.,** ***Corespondență cu Mihail Dragomirescu și Elena Farago***. Ediție îngrijită de C. D. Papastate, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976
11. **MANOLESCU, NICOLAE**, ***Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură***, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008
12. **SIMION, EUGEN (COORD.),** ***Dicţionarul general al literaturii române***, VII [Ţ-Z], I-VII, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2009
13. **SIMION, EUGEN,** ***E. Lovinescu, scepticul mântuit***, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 612.
14. **VLAD, ION,** ***Aventura formelor*****.** Ediţie îngrijită Irina Petraş, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996
15. ******Din presa literară românească (1900-1918)*****.** Ediție îngrijită și prefațată de D. Murărașu, București, Editura Albatros
16. **LOVINESCU, E.,** ***Mihalache,*** în „Sburătorul", anul IV, nr. 3, Serie nouă, mai 1926, pag. 41
17. **LOVINESCU, E.,** ***În jurul Istoriei literaturii române contemporane***, în „Sburătorul", anul , Serie nouă, nr. 8, Februarie 1927, p. 105.
18. **LOVINESCU, E.,** ***„Curentul... Lovinescu"*****,** în „Sburătorul", anul IV, nr. 4, Serie nouă, iunie 1926, p. 57.

THE EPIGRAM IN THE VISION OF ROMANIAN EPIGRAMMATISTS

Olga Kaiter
PhD Lecturer, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The purpose of the hereby study is to illustrate the significance of this genre starting from the definition of the epigram and also to present the significance of this issue and the interest of a large number of Romanian epigrammatists towards this literary field.
For this purpose, I considered it necessary to briefly mention some aspects related to the Greek origin and to the evolution and the characteristics of epigrams in order to highlight their effect on Romanian epigrammatists.
The thematic diversity of epigrams is the clearest evidence of the deep thinking and ingenuity belonging to the epigrammatists who appeal to the entire range of the comic in order to infiltrate, directly and immediately, into the reader's consciousness and to open doors towards dialogue.

Keywords: epigram, characteristics, influences, thematic variety, Germany, Romania

Von Johann Gottfried Herder ist es bekannt, dass im Laufe der Zeit im Bereich des Epigramms viele Veränderungen vorgenommen wurden. Als Epigramm wurden früher die In- und Aufschriften auf Gebäuden, Denkmälern, Grabsteinen, Weihgeschenken, Waffen, Gefäβen und sogar Hausrat bezeichnet, die von den alten Griechen und Römern geschrieben wurden.[1] Dieses Aufschreiben deutete auf den Errichter des Denkmals, den Besitzer des Gegenstandes oder zeigte zu welchem Zweck der Gegenstand hergestellt wurde. Diese Inschriften waren sozusagen die Stimme des Gegenstandes, weil sie das aussprachen, was der Gegenstand selbst nicht sagen konnte.[2]

Im Laufe der Zeit wollten die Menschen Gefühle wecken und Stimmungen oder Gedanken ausdrücken und deshalb brauchten sie gewählte Worte. Man beobachtete dann einen groβen Einfluss des Homerischen Epos und man konnte sogar Phrasen lesen, die aus Ilias oder Odysee stammten.

> Dies ist Achilles Grab: dem künftigen Troja zum Schrecken
> setzten die Griechen es hier an den Trojanischen Strand
> Sohn des Meeres-Göttin, du liegst am Ufer
> dass dir die Welle des Meeres rausche dein ewiges Lob.

Das obige Beispiel verdeutlicht bei J.G. Herder das grundsetzliche Prinzip. Hier wurde das Merkmal der Grabesinschrift und ein vierzeilliger Sinnspruch auf Achilles, einem unverwundbaren Helden der griechischen Mythologie, geschaffen. Man kann bemerken, dass das obige Epigramm keinen klaren Aufbau hat, es ist aber klar, dass es eine Person würdigt. Auf diese Weise entstand der Hexameter, der als Anfangs-Versmaβ des Epigramms zu beobachten war. Später im 5. Jahrhundert erweiterte sich dieses Versmaβ um einen Pentameter und die

[1] Johann Gottfried von Herder, *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, Druck-Ms 14 Bl, 1786, S. 501.
[2] Ebd.

klassische metrische Form wird das elegische Distichon, doch das Formmerkmal Kürze wurde über die Jahrhunderte recht flexibel gehandhabt.[3]

Im 4. Jahrhundert v. Chr. erweiterte sich das Epigramm zur Kurzpoesie mit einer groβen Themenvielfalt und zum Teil satirischen Zügen. Die Dichter schrieben ihre Epigramme nicht mehr auf Grabsteine oder Denkmäler, sondern direkt in das Buch als eine eigenständige Gedichtform. So erlebte das Epigramm den Übergang zum Buch-Epigramm.

Eine entscheidende Wendung kannte das Epigramm mit Lukillios, einem römischen Dichter um 50 n. Chr. Dieser parodierte und verspottete mit seinen Distichen Berufe, Charakterfehler und körperliche Gebrechen der Menschen.

Wenn die epigrammatische Poesie ursprünglich auf das antike Griechenland zurückgeht, wobei die Griechische Anthologie (Anthologia Graeca), eine Sammlung von Gedichten, die in Form des Epigramms geschrieben wurden, Zeugnis ist, stellt man fest, dass diese Art der Poesie später nach Rom kommt und von dem Dichter Martial (etwa 40-100) weiterentwickelt wird. Diese Poesie bewahrt ihren satirischen, beiβenden Charakter, aber verliert dabei die ursprüngliche Form des Distichons und wird teilweise sogar zum Madrigal oder zum Sonett umgeformt. Martials Epigramme lassen sich thematisch einteilen: in Erotikepigramme, Weihepigramme, Demonstrations-Epigramme, Sentenzen, Epigramme bei Trinkgelage und Spottepigramme. Das Thema des Spotts auf die Personen war eines der frühesten Merkmale der literarischen Spottepigramme in der römischen Literatur.

Eine Reihe von Epigrammen von Martial beschäftigt sich mit poetologischen Problemen. In ihnen spricht sich Martial über die Eigenart und Aufgabe seiner Dichtung aus. Oft findet man das Motiv eines armen Dichters, der als Klient von einem wohlhabenden und einflussreichen Römmer, dem Patron, abhängig gewesen ist, oder von den Almosen des Kaisers selbst lebte. Aus vielfacher Beobachtung und aufgrund persönlicher Erfahrungen und Erlebnisse sind eine Reihe von Epigrammen entstanden, in denen Martial wichtige Themen behandelt wie die Freiheit des Menschen, die Wichtigkeit der Gesundheit, die Bedeutung der Heimat oder die Dankbarkeit.

Bei Martial werden alle freudigen Ereignisse gefeiert, wie Hochzeitstage, Geburtstage, Genesung, Erlangung eines hohen Amtes, Siege bei poetischen Wettspielen oder das erste Haarschneiden. Aber auch ungewöhnliche Geschehnisse finden natürlich das Interesse des Dichters, wie spektakuläre Todesfälle von Menschen und Tieren, der Vesuvausbruch, eine Tiberüberschwemmung, die Rebellion des Saturninus, die Bestrafung eines Verbrechers, der Einsturz einer Säulenhalle, ein Schneefall in Rom oder ein Groβbrand in der Hauptstadt. Die Schilderung makabrer Begebenheiten offenbart den grimmigen Spott Martials, während die historischen Anekdoten die Bedeutung bekannter Persönlichkeiten illustrieren. Epigramme auf Kunstwerke betreffen die Malerei, Gefäβe und Statuen und Bauten. Landgüter können bei Martial sowohl das Lob als auch den Spott herausfordern. Er kritisiert die Mythologie und wendet sich gegen den Archaismus in der Literatur seiner Zeit. Allein das historische Epos mit seinen Autoren Vergil, Lukan und Silius Italicus finden sein Lob. Martial legt einen groβen Wert auf seine Bekanntheit. Der Kaiser selbst las seine Epigramme und bewunderte ihn, während seine Heimatstadt Bilbilis stolz auf ihn war. In seinen Epigrammen war er immer damit beschäftigt, dem Kaiser Ruhm zu schenken. Die Verse von Martial erfuhren im 17. Jahrhundert dutzende von Auflagen.

Auch bei Martin Opitz (1557-1639), der von Martial beeinflusst war, zeichnet sich das Epigramm durch Kürze und Spitzfindigkeit aus:

[3] H.P.Woessner, *Lessing und das Epigramm*, Neuhausen a. Rhf. 1978, S. 104.

Epigramma

Dass er gezwungen würde in den Krieg zu ziehen

Ihr Götter, soll mich dann des schnöden Glückes Neidt
Nicht lassen? Muss ich mich begeben in den Streit?
Ach lasst mich, lasst mich hier, der Krieg ist nicht vonnöten,
Lasst mich bey meinem Lieb, sie kann mich besser tödten.[4]

Im Barock sind Lust und Tod wichtige Themen. Die Vergänglichkeit alles Irdischen führt zum Gedanken, dass der Augenblick der einzig fassbare Moment ist. Daher das Carpe diem-Motiv, die Gier nach Genuss und Sinnlichkeit, aber auch die Askese und Weltabkehr.

Zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert findet die Form der deutschen Sinngedichte Anklang. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) äußert sich zu der Funktion des Epigramms wie folgt:

Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze;
Ist bald ein Schwert,
Trifft mit der Schärfe;
Ist manchmal auch – die Griechen liebten's so –
Ein klein Gemäld', ein Strahl, gesandt
Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten.[5]

In der Klassik erlebt die Form des Sinngedichts ihren Höhepunkt. Es ist ein Neubeginn der Wiederentdeckung und Adaption des römischen Dichters Martials, dessen satirische Art von Schiller und Goethe in *Xenien* übernommen wurde. Ihre Sinngedichte beinhalten unterschiedliche Gedanken und sind oft in geraffter sowie gespitzter Form geschrieben. Sie richten sich an den Verstand, sie wollen belehren und fordern den Leser zur Stellungnahme auf. Hier einige Beispiele:

Goldnes Zeitalter

Ob die Mennschen im ganzen sich bessern? Ich glaub es denn einzeln
Suche man, wie man will, sieht man doch gar nichts davon.

Das deutsche Reich

Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden.
Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

An die Philister

[4] http://www.lyrik-lesezeichen.de/gedichte/epigramme
[5] Ebd.

Freut euch des Schmetterlings nicht: der Bösewicht zeugt euch die Raupe,
Die euch den herrlichen Kohl fast aus der Schüssel verzehrt.[6]

Es ist ersichtlich, dass diese Gedichtform keine eindeutigen Regeln hat, denen sie unterliegt. Wichtig sind die Einfachheit und der prägnante Aussagegehalt, die von der Kürze des Epigramms und dem pointierten Charakter des Sinnspruchs unterstützt werden.

Wenn in der Barockzeit viele Epigramme nach antikem Vorbild verfasst wurden, nahezu unbegrenzt nach Themen und Stilformen, werden im 18. Jahrhundert, in der Aufklärung die Lehrhaftigkeit, die Kritik und die witzig-rationale Komposition neu entdeckt und angestrebt. Epische Kleinformen, bzw. Epigramme, in denen ethische Normen lebensnah und lehrhaft entwickelt werden, werden zur bevorzugten Gattung der Aufklärung. Viele Dichter schreiben in dieser Zeit Epigramme. Erwähnenswert ist in diesem Sinne der epigrammatische Beitrag von G.E. Lessing. Bezüglich der inhaltlichen Form sollte das Epigramm, seiner Auffassung nach, zunächst Neugierde wecken, die befreiende Wirkung sollte den Leser erst im Schlussteil erreichen. Er schätzte auch das feinsinnig Leichte in den Epigrammen. In der Einleitung seiner Sammlung *Sinngedichte* wendet er sich an den Leser, der oft mit schwer lesbaren Dichtern wie Klopstock konfrontiert ist.

Die Sinngedichte an den Leser

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? – Nein.
Wir wollen weniger erhoben,
Und fleiβiger gelesen sein.[7]

Das Epigramm *Unter das Bildnis des Königs von Preußen* verdeutlicht das Thema Philosoph-Held, das für Friedrich II und den aufgeklärten Absolutismus charakteristisch ist. Auch inhaltliche Verbindungen zu den frühen literaturkritischen Schriften sind in manchen Lessings Epigrammen enthalten. Die Themenskala reicht von Berufs- und Standeskritik über satirische Grabschriften, Verspottung lebender Personen, Kommentierung literarischer Probleme usw. Die besondere Eignung des Epigramms bei bei Lessing beruht aber auf die Direktheit der Aussage und der Kritik sowie auf die Kürze, wobei das Schwergewicht auf der Pointe liegt.

Einen anderen Standpunkt vertritt in dieser Hinsicht Johann Gottfried Herder (1744-1803), für den nicht die Kürze und die Pointe entscheidend sind, sondern die Einheit und die Wirkung, denn die Seele des griechischen Epigramms ist Mitempfindung.[8] Trotzdem versucht er die beiden Richtungen zu vereinen.

Zwo Gattungen des Epigramms

Dir ist das Epigramm die kleine geschäftige Biene,
Die auf Blumen umherflieget und sauset und sticht.
Mir ist das Epigramm die kleine knospende Rose,
Die aus Dornengebüsch Nektar-Erfrischungen haucht.

[6] Ebd.
[7] http://www.lyrik-lesezeichen.de/gedichte/lessing.php
[8] Ebd.

Lass uns beide sie dann in Einem Garten versammeln,
Hier sind die Blumen, o Freund, sende die Biene dazu.[9]

Auch das 20. Jahrhundert verzeichnet die Anwesenheit von zwei bedeutenden Epigrammatikern: Bertolt Brecht und Erich Kästner. In ihren Epigrammen spielen die Deutlichkeit, die Einfachheit und die Kürze weiterhin eine wichtige Rolle, obwohl die Haiku-Einflüsse aus Fernost bemerkbar werden.

Auch auf dem rumänischen Boden fand das Epigramm schon lange Anklang. Ein deutscher Philosoph und Schriftsteller, Graf Hermann von Keyserling (1880-1946), der viel in der Welt herumgekommen ist, hat in seiner Arbeit *Das Spektrum Europas* über seine Reise durch Rumänien berichtet. Bei dieser Gelegenheit konnte er die rumänische Geistigkeit kennenlernen. Bei jedem Umstand findet der Rumäne einen Witz, einen Schwank oder, wenn er gut gebildet ist, schafft er leicht ein Epigramm, das ihn aufheitert. In keinem anderen Land Europas sei das Epigramm so gut geschätzt und entwickelt wie in Rumänien, behauptete der deutsche Schriftsteller. Und das stimmt, weil das Epigramm zu der Zeit in voller Entwicklung war. Zahlreiche rumänische Epigrammatiker haben sich damals hervorgetan, weil auch die gesellschaftlichen Probleme und Umwälzungen sich vermehrt hatten. Ausserdem waren die lateinische Geistigkeit des rumänischen Volkes, der spontane und gesunde Humor der Rumänen sowie ihre Intelligenz und Entfaltungsmöglichkeiten wichtige Faktoren, die zur Enwicklung des rumänischen Epigramms beigetragen haben.

Der rumänische Epigrammatiker war immer ein Interferenzpunkt der Aspekte der Epoche, in der er lebte, der Kultur, der eigenen Erfahrung aber auch der Erfahrung seiner Mitmenschen und nicht letztendlich seiner Lektüren. Der Kern seines Gegenstandes ist immer die Gesellschaft, in der er lebt aber nicht nur das. Der Epigrammatiker hat die Tendenz, die Heuchelei, die Korruption, den Unsinn, im allgemeinen, alles was dem Denken des normalen Menschen ungewöhnlich ist, hervorzuheben und diese Tendenz ist mit seinem kritischen Geist der Zeit verwandt. Und es ist nicht nur die Widerspiegelung der Ereignisse seiner Zeit, weil der Epigrammatiker sich rückwärts und vorwärts in der Zeit bewegt und Personen und Aspekte aus allen Epochen und Kulturen darstellt. Auf eine intelligente Art und Weise muss er einen Charakterfehler, eine komische Situation geiβeln und den Leser, dazu bringen, von seinen Sorgen, von seinem Alltagstrott zu vergessen und sogar zu lachen. Aber das Lachen kann nicht immer gleich sein. Es hängt von dem kulturellen Niveau der lachenden Person ab, aber gleichzeitig auch von der guten oder schlechten Laune der betreffenden Person. Um diese Wirkung zu erreichen, muss der Epigrammatiker sehr intelligent, begabt, genial sein. So waren unsere Epigrammatiker Păstorel Teodoreanu, George Topîrceanu, Cincinat Pavelescu, Mircea Ionescu-Quintus, Mircea Trifu, Florea Ștefănescu, Elis Râpeanu, Alexandru Clenciu, Sorin Beiu, Stelian Ionescu, George Zarafu, Rodica Tott, Giuseppe Navara, Cornelius Ionescu und viele andere. Fast jeder Dichter kann mit mehr oder weniger Begabung über eine Reise oder ein Erlebnis berichten, aber nur wenige können ein gelungenes Epigramm schreiben, weil der Epigrammatiker bestimmte Regeln beachten muss. Das rumänische Epigramm ist eine poetische Kleingattung, die den Leser auf bestimmte Sachen und Verhaltensweisen von Personen hinweist. Der Epigrammatiker hält bestimmten Personen, die ein unnatürliches Verhalten haben, einen Spiegel vor, in dem sie ihre Verhaltensfehler selbst erkennen und bessern können

[9] Ebd.

Typisch für den Aufbau eines rumänischen Epigramms sind drei wichtige Stufen, die voneinander stark abhängig sind. Zunächst stellt der Epigrammatiker die neutrale Tatsache fest, dann kommentiert er sie, wobei das Schwergewicht auf der Pointe liegt, die im Schlusssatz enthalten ist. Anhand von Stilfiguren wie Antithese, Oxymoron, Paradoxon, Vergleich, Metapher, Wiederholung usw. schafft der Epigrammatiker logische Beziehungen, die auf der Antithese, Antinomie, Vergleich, Analogie, Gegensatz, Disjunktion, Symmetrie, Asymmetrie usw. beruhen, wodurch er die Aufmerksamkeit des Lesers auf die betreffende Tatsache lenkt. Im zweiten Teil des Epigramms widerlegt oder ändert der Epigrammatiker die Richtung des Sachverhalts, sowie es bei dieser Literaturgattung üblich ist.

Unter dem Aspekt der Thematik der rumänischen Epigramme kann man feststellen, dass die rumänischen Epigrammatiker alle Bereiche des menschlichen Lebens angefasst haben. Eine gründliche Untersuchung brachte die folgenden Feststellungen. In dem epigramatischen Register gibt es Epigramme über die Politik und die Politiker, Korruption und die verschiedenen Aspekte und Probleme der Menschen in der gegenwärtigen Gesellschaft. Die Gesellschaftskritik, der beiβende Spott in den Epigrammen von Ionel Alex. Teodoreanu haben die Begeisterung und die Hochachtung hervorgerufen. Dieser Spott zielte vor allem auf die kommunistisch geprägte Gesellschaftsordnung. Von groβer Bedeutung ist auch das Ideenepigramm aus dem aktuellen sozialen und politischen Bereich. (Gheorghe Gh. Popescu). Bei dieser Epigrammart wird nicht gelacht, sondern man denkt nur nach. Die Vierzeiler enthalten einen spitzfindigen Humor, die die gegenwärtige Gesellschaft unter all ihren Aspekten in den letzten 25 Jahren von authentisch rumänischer Demokratie darstellen.

Auch die Möglichkeit der Überwindung der ökonomischen und politischen Krise findet oft in den rumänischen Epigrammen ihren Ausdruck (Constantin L. Moldovan). Dann gibt es eine Reihe von Epigrammen über Medizin und Honorare (Nelu Ionescu-Quintus), über Treue, Effizienz oder epigrammatische Sonette (Dan Capruciu), Epigramme über Mäβigkeit (Valentin Bude), Epigramme über Tod (Mircea Micle), über Frauen (Mircea Trifu), über Streit (Ioan Mărgineanu), über Jahreszeiten (Mircea Micle), über Geiz (Caten Popescu), über Schweigen (Cornelius Ionescu), über Klatsch (Geo Olteanu), über Dichtung (Alex Dospian), über Teufel oder Reichtum (Constantin Iurascu-Tataia), über Dasein und Vermögen (Constantin Enescu), über Humor oder Gesetze (Teodor Maricaru), über Leben, Optimismus und Krise (Gavril Moisa), über Angst und Traurigkeit (Marian Grigore Dobreanu), über Traditionen, Gattin, Geheimnisse, Treue in der Ehe, Geliebten, (Dan Capruciu), über Bezahlen, Natur, Liebe, Prüfungen (Constantin Paun), über Glück und Mut (Virgil Istoc), über Pflichten, Schüler, Hausaufgaben (Sever Purcia), über Abend, Strand und Mode (Dumitru Spătaru), über Zeit, Kunst und Olymp (Nicolae Bunduri), über die Welt des rumänischen Dorfes (Constantin L.Moldovan), über Journalistik, Universität, Humor, Studentenleben, über Bukarest (Ion Arcas).

Eine groβe Vorliebe zeigten die rumänischen Epigrammatiker auch für die Thematik die Wahrheit und die Lüge. Schon in der Antike waren die alten Griechen mit dieser Problematik der Wahrheit und folglich deren Gegensatzes beschäftigt. Das Gute, das Wahre und das Schöne bildeten die in der griechischen Philosophie gut bekannte Triade. Dadurch verstand man das Ideal der Harmonie zwischen den moralischen Tugenden und der physischen Schönheit, oder anders gesagt der Ästhetik und der Ethik. Es ist interessant, wie die rumänischen Epigrammatiker diesen Gegensatz übernommen haben und wie sie sich die Situationen, in denen sich diese Begriffe offenbaren, vorgestellt haben. Bei Mircea Ionescu-Quintus werden die zwei Begriffe Wahrheit und Lüge in Sonne und Mond personifiziert. Bei Nicolae-Paul Mihail hat die Lüge eine regelnde Funktion in der Gesellschaft und wird metaphorisch in Übereinstimmung mit den Erwartungen

und den angenommenen Konventionen ausgedrückt. In unserem eintönigen Leben ist die Lüge eine Rosine, die den ganzen Kuchen parfümiert (Patiserie/Bäckerei).

Einen besonderen Beitrag im Bereich der Übersetzung der Epigramme aus dem Deutschen ins Rumänische leistete der Epigrammatiker Florea Ștefănescu. Als guter Kenner der deutschen Sprache und Kultur beschäftigte er sich viele Jahre mit der Übersetzung deutscher Epigramme. Das folgende Epigramm gilt als Beispiel und stammt aus dem literarischen Schaffen von G.E.Lessing. Das Epigramm erschien in *Das deutsche Epigramm aus 5 Jahrhunderten* (1999).[10]

Unuia cu soție surdă

Fapta nu-i aşa absurdă
Să-ţi iei o soţie surdă,
Dar mai bine sută-n sută
Ar fi fost să fie mută.

Auch Aurel Iordache übersetzte deutsche Epigramme von G.E.Lessing ins Rumänische, in denen er seine Hochbegabung beweist. Die Übersetzung des Epigramms erschien in *Von den Epigrammatikern der Welt* (2000).[11]

Dorința epigramelor

Toţi îl slăvesc pe Klopstock, că-ntr-adevăr e mare,
Dar cine-l mai citeşte acum cu interes?!
Noi, simple epigrame, rugăm pe fiecare:
Slăbiţi-ne cu slava, dar ne citiţi mai des!

Diese knappe Themendarstellung der rumänischen Epigramme kann auch mit vielen anderen Beispielen von Themen und Motiven fortgesetzt werden. Es steht aber fest, dass die rumänischen Epigrammatiker die Themen ihrer Epigrammen der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen haben, denn die Wirklichkeit gilt immer als die beste Inspirationsquelle für die meisten Autoren.

Eine wichtige Rolle in der Förderung und Verbreitung der rumänischen Epigramme spielen die vielen Humor-Klubs (über 25 im ganzen Land), zu denen viele berühmte rumänische Epigrammatiker gehören. Sie sind aktive Mitglieder und anlässlich ihrer periodischen literarischen Zusammenkünfte geben sie ihre literarischen Schaffen bekannt. Oft veröffentlichen sie ihre literarischen Produktionen in Büchern und humoristischen Zeitschriften und auf diese Art und Weise finden sie Anerkennung. Das alles demonstriert das Interesse der rumänischen Epigrammatiker für diese Literaturgattung.

Das Epigramm ist der Funken des rumänischen Genies. Es repräsentiert den geistigen Reichtum des rumänischen Volkes, mit dem dieses Volk zur Kultur des Vereinten Europas beiträgt.

[10] http://epigrame.citatepedia.ro/de.php
[11] Ebd.

Bibliographie

ALTMANN, Klemens (Hrsg.), *Deutsche Epigramme aus fünf Jahrhunderten*, Heimeran, München, 1966.

BARIE, Paul, *Gespiegelte Wirklichkeit im römischen Epigramm (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie*, Bd.17), Sonnenberg, Annweiler, 2004.

BENEDIX, R., *Sammlung deutscher Epigramme*, Leipzig, 1861.

DIETZE, Anita u. Walter (Hrsg.), *Deutsche Epigramme aus vier Jahrhunderten*, Reklam, Leipzig, 1973.

HERDER, Johann, Gottfried von, *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, Druck-Ms, 14 Bl, 1786.

WOESSNER, H.P., *Lessing und das Epigramm*, Neuhausen a. Rhf. 1978.

http://autori.citatepedia.ro/traduceri.php
http://www.lyrik-lesezeichen.de/gedichte/epigramme
http://www.lyrik-lesezeichen.de/gedichte/lessingphp
http://epigramme.citatepedia.ro/de.php

PANA LA CAPATUL PAMANTULUI. A MODELLING AND MODULATION OF LIFE

Claudia Bosoi
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to offer a starting point to reassess the writing of an Israeli contemporary author, David Grossman. This study seeks to outline the evolution or perhaps the involution, the rise and the fall of some characters which Grossman had created into his novel To the End of the Land (2008). We are keeping a lookout for some landmarks, for instance: an historical and a literary context, an introduction to the fictional universe of the novel and its undeniable cross with Grossman's biography, a highlight of some thematic aspects which become important wihin the novel and in our interpretation, explaining the title of the novel and of this paper. The challenge of this micro-research will be to give privilege to a direct lecture of the text, so the itinerary of the following analysis stands for an essay approach, endorsed by an academic exactness.

Keywords: David Grossman, Israeli contemporary literature, baroque literary structure, way of initiation, unconditioned solidarity, southernmost point.

Născut în 1954 la Ierusalim, primind o educaţie literară solidă – sub înrâurirea tatălui său, bibliotecar – completată de studiile în direcţia Filosofiei şi Teatrului (la Universitatea Ebraică din oraşul natal), David Grossman se va manifesta în ipostaze multiple, configurate de zonele de interes selectate, fiind profesor, scriitor, analist şi activist politic (va milita pentru recunoaşterea Palestinei ca stat). Biografia autorului ne este esenţială pentru a-i (re)cunoaşte fiul, Uri, prin medierea ficţiunii – personajul Ofer.

Romanul *Până la capătul pământului* subîntinde două coordonate spaţio-temporale: pe de o parte, ne raportăm la anul 1967 când, într-un spital din Tel Aviv aflat în carantină, trei tineri (Ora, Avram, Ilan) erau internaţi, bolnavi de hepatită; pe de altă parte, prezentul narativ îl constituie anul 2000, care îi surprinde pe doi dintre eroi într-o „drumeţie" care duce spre nordul Israelului. Este un prezent în care, paradoxal, Ora fusese căsătorită cu Ilan, este mama a doi fii (Adam – fiul lui Ilan, Ofer – fiul lui Avram), porneşte în expediţia în Galileea (pe care ar fi trebuit să o întreprindă cu cel mai tânăr dintre ei, odată stagiul militar încheiat) cu Avram, încearcă să recompună figura lui Ofer prin povestire, printr-o evocare minuţioasă, profund nuanţată – astfel încât să-i redea tatălui absent (traumatizat de propria experienţă militară, se închisese într-un autism voluntar) fiul pe care a refuzat să îl cunoască, dar de care era legat sufleteşte (marca fiecare zi din cursul celor trei ani de stagiu ai lui Ofer cu o linie verticală, la capătul căreia o tăia cu una orizontală).

Incipitul romanului este, poate, cel care oferă în cea mai mare măsură frumuseţe scrierii lui Grossman, care îi confirmă în mod indeniabil vocaţia literară, căci arată cum se pot cunoaşte şi apropia oamenii, cum pot da consistenţă limbajului, cum pot face Cuvântul să „sune" altfel. Ni se pare a fi şi partea care suportă o interpretare insolită, sub aspect ideatic şi stilistic, în virtutea căreia am ales titlul lucrării noastre. Motivaţia este dată de atmosfera creată, una în egală măsură

de confuzie şi de luciditate (acuitate a simţurilor), ambele exacerbate: un spital în carantină, scufundat în întuneric („Şi-a croit drum, pipăind cu mâna pragul de sus, dulapurile metalice şi paturile, până când s-a oprit şi s-a sprijinit cu braţele de un pat gol, gâfâind din răsputeri. Sunt aici, a mormăit, iar ea a zis, vino puţin mai aproape, şi el, o clipă, lasă-mă să-mi trag sufletul. Dar întunericul îi dădea curaj şi a spus cu voce tare, cu vocea ei de om sănătos, vocea ei de la malul mării, când juca ping-pong şi înota până la Plaja Tăcerii, de ce tremuri? Nu muşc. Iar el a bâiguit, bine, bine, am auzit, sunt pe jumătate mort, iar tonul lui plângăreţ şi târşâitul greoi al picioarelor au impresionat-o. Semănăm puţin cu un cuplu de bătrâni, s-a gândit ea”[1]), un „cuplu de bătrâni” de şaisprezece, respectiv douăzeci de ani („Tremuratul nu înceta, ci se transforma uneori în frisoane lungi, vorbele le erau întrerupte şi sufocate şi adeseori erau nevoiţi să aştepte clipele de acalmie dintre crizele de tremurat, când muşchii feţelor şi ai gurilor li se relaxau şi scuipau cuvintele repede, pe tonuri înalte şi tensionate, în propoziţii frânte de bâlbâială. Câ-ţi-a-ni-ai? Şai-spre-ze-ce, tu? Şi-un-sfert”[2]), cântecele Orei în timpul visului, al delirului, pe care le uită atunci când, în termeni de psihologie, se găseşte în „stare de veghe”; numele ca etapă secundară în cunoaşterea unui om („Iar tânărului îi plăcea că, după trei nopţi petrecute cu ea, încă nu ştia cum o cheamă şi nici ea nu-i ştia numele; îi plăceau micile secrete precum acesta. [...] Între timp se amuza încercând să ghicească: Rina? Yael? Poate Liora? Pare a fi o Liora, îşi zise, zâmbetul ei luminează întunericul încăperii. [...] Am vrut să te trezesc înainte de a începe să cânţi iar în somn, a minţit Avram. / Ce ai spus? / Am vrut să te trezesc înainte de a începe să cânţi iar în somn, a minţit vicleanul Avram. / Of, eşti... / Da. / Îmi spui şi ceea ce... / Exact. / Tăcere. Un zâmbet reţinut. Rostogoliri plăcute de valuri la ambele capete. / Şi numele tău e Avram? / Ce pot să fac? A fost cel mai ieftin nume pe care şi l-au putut permite părinţii mei. / E ca şi cum eu aş spune, de exemplu: «Vorbeşte cu mine ca şi cum ar fi un actor de teatru, îşi zise Ora»? / Te-ai prins, i-a spus Avram Orei, după care şi-a zis în sinea lui: Dragul meu suflet, cred că am descoperit...”[3]), fascinaţia exercitată de firea artistică a lui Avram, iubirea împărtăşită care se naşte, osmoza spirituală, fiorul încrederii necondiţionate („Tăceau amândoi. Ea îl putea auzi gândind. Foşnetul ideilor. Şi îi plăcea sunetul acesta”[4]), dar şi curiozitatea, apoi îndreptarea sentimentelor în altă parte, către necunoscutul Ilan („Asta-i adevărat, a încuviinţat Avram cu un zâmbet şters, admirativ, pe vremea când trăiam, chiar aveam în clasă un tip care nu învăţa absolut nimic, un tip pe nume Ilan, incredibil de snob, nu vorbea niciodată cu nimeni. / Ce ar fi putut vorbi cu voi? Nişte copii, o adunătură de fătălăi care habar nu aveau pe ce lume trăiesc. / De ce? a întrebat Avram încetişor. Ce ştii tu şi noi nu ştim? / Ilan a dat drumul unui hohot de râs scurt şi amar”[5]), un băiat bolnav, inconştient pe care Avram îl opune sieşi, în faţa Orei, astfel încât un act de nebunie (Avram o lasă pe Ora singură cu Ilan) apare ca o formă exacerbată a lucidităţii, ca o preştiinţă, o cunoaştere infailibilă a ceea ce va fi, a căsătoriei ei cu Celălalt („Spune-mi, Ora, a întrebat Avram, extenuat şi fără pic de plăcere, vrei să-l mai vezi o dată? Iar ea, spune-mi, ţie-ţi lipseşte o doagă? Eu vorbesc cu tine şi tu nu faci altceva decât să mi-l arăţi pe *el*, îl împingi tot timpul între noi, de ce eşti atât de...? Şi el a zis, adevărul e că, nu ştiu, aşa sunt eu. Şi ea a spus disperată, deja nu mai înţeleg nimic, nu mai înţeleg absolut nimic. / Stăteau gârboviţi în întuneric, simţindu-se deodată foarte bolnavi. Fiecare clipă care trecea făcea tot mai greu de suportat povara

[1] David Grossman, *Până la capătul pământului*, Traducere din limba ebraică şi note de Ioana Petridean, Polirom, Iaşi, 2012, p. 11.
[2] David Grossman, *ibidem*.
[3] David Grossman, *op. cit*., pp. 14, 19.
[4] David Grossman, *op. cit*., p. 47.
[5] David Grossman, *Până la…*, p. 16.

acelei veşti proaste: ce eroare teribilă, ce greşeală îngrozitoare făcuse în clipa în care o lăsase pe Ora singură cu Ilan”[6]).

Toate aceste elemente converg, în opinia noastră, spre o interpretare a incipitului romanului drept un fragment de operă barocă. Ne raportăm strict la acest decupaj din întregul textului, pe care l-am evocat pentru a ne argumenta ipoteza de lucru şi titlul propus lucrării noastre. Exegeza Barocului aşază în ierarhia valorică a acestei orientări culturale trăsături precum: iluzie, efemeritate, haos, metamorfoză... Se conturează imaginea unei lumi „pe dos” («le monde à l’envers»), în care primează „inconstanţa” şi „inconsistenţa”[7]. Astfel, distorsionarea existenţei umane şi întrepătrunderea ei cu cea supraomenească, magică (aici, miracolul iubirii) devine un fenomen perfect plauzibil. Pornind de la accepţia lui Chesterton asupra visului shakespearian („o perfectă discordanţă de evenimente combinată cu o unitate de sentiment”[8]), putem extrapola unele impresii critice şi încerca un demers personal în direcţia fragmentului vizat. Teatrologul George Banu vede în „confuzia partenerilor cu ochii îmbolnăviţi” mai degrabă „metafora extraordinară a fragilităţii iubirii diurne”. Lumina se naşte din „seninătatea exultantă de a iubi”[9].

Prin urmare, iubirea este un miracol, o apariţie fulgurantă – nu proiectată în eternitate –, de care omul trebuie să se bucure, având conştiinţa că cel mai important este nu atât pe cine iubeşte, cât trăirea plenară a sentimentului... Aşa cum se spune despre actori că sculptează în zăpadă, fără gândul zădărniciei, tot astfel iubirea, în sensul barocului, poate fi absolutizată prin raportare la clipa împlinirii ei (chiar în relativitatea coordonatelor temporale şi spaţiale).

Facem un pas înspre elementele care *modelează* (modifică după voie, influenţează) cu o forţă covârşitoare existenţa oamenilor: „Noaptea facilitează propensiunea ludică a omului. Ea tulbură şi revelă ceea ce cotidianul interzice: visul sau jocul”[10]. E o lume proteică, în care hazardul devine etalon de valoare supremă, fiind instanţa care acţionează şi în destinele celor trei eroi. Nu numai că Ora îşi „transferă” sentimentele de la unul la celălalt cu o seninătate imperturbabilă, cu egală convingere, fără ruptură în conştiinţă, ci şi, după cum ştim, făcând un salt către anii de stagiu militar ai celor doi bărbaţi, vedem cum tot hazardului îi este încredinţată libertatea unuia şi prizonieratul celuilalt (două bilete de aceeaşi mărime, pe care Ora să scrie numele fiecăruia dintre ei, alegându-l pe acela care desemnează fiinţa iubită). Nu ştim pe cine a ales *cu adevărat*, dar e de semnalat grotescul şi absurdul lumii în care eroii îşi poartă existenţa încă de acum, din tinereţe, când Viaţa putea fi *modelată*, ajustată conform visului elevat.

Tot într-un registru luminos, „diurn” putem plasa celălalt termen propus în titlu, ca un joc de cuvinte serios, pertinent. În muzică, a *modula* înseamnă a trece de la o tonalitate la alta, după regulile armoniei. Prin contextualizare, *modularea* ar putea fi asociată cu oscilaţii eufonice ale centrului de interes; desfăşurarea acţiunii romanului, punctele nodale din evocarea complexă, dar nicidecum exhaustivă a Orei, punerea în lumină a personajelor şi a faptelor (de pildă, momentul de fericire în care Ilan şi Ora, înconjuraţi de copii, simt acut „plenitudinea vieţii”, după una dintre formulările memorabile ale „vechiului Ilan”) reuşesc să ilustreze ideea polifoniei care potenţează textul.

---

[6] David Grossman, *op. cit*., p. 41.
[7] Cf. Dolores Toma, *Du baroque au classicisme*, Ed. a III-a, EUB, 2006, pp. 9, 15 [*trad. n.*].
[8] George Banu, art. „Ultima strângere de mână a lui Brook”, în *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale” / Stagiunea 2003-2004* [caiet-program], *Visul unei nopţi de vară* (Regia: Felix Alexa), p. 15.
[9] George Banu, *op. cit.*, p. 14.
[10] George Banu, art. „Trilogia nopţii”, *idem*, p. 12.

La o primă lectură, ceea ce atrage atenţia este „întâlnirea admirabilă”[11] cu un personaj construit fabulos, cu multiple nuanţe, poate pentru că nu este în mod ostentativ personajul principal, iar astfel libertatea de creaţie este infinită, nicio coerciţie nu mai acţionează aici. Copil, surprinde printr-o sensibilitate exacerbată, printr-o acuitate a simţurilor în măsură să compenseze fragilitatea fizică: „Un copil care îşi cumpără din banii de buzunar un carneţel legat cu o spirală portocalie şi notează în el cu creionul, zi de zi, câţi israelieni au mai rămas după ultimul atentat terorist. Sau care, în seara Paştelui acasă la familia lui Ilan, începe dintr-odată să plângă şi spune că nu mai vrea să fie evreu, pentru că mereu ne ucid şi ne urăsc şi ştie asta, pentru că toate sărbătorile noastre vorbesc despre acelaşi lucru. [...] Îl vede pe Ofer privindu-i – oameni în toată firea certându-se între ei –, înspăimântat de îndoielile lor, de naivitatea lor, în timp ce ochii i se umplu de lacrimi grele, profetice. [...] În ziua următoare Ofer s-a trezit cu o concluzie şi o soluţie: de acum înainte va fi englez şi toată lumea va trebui să-i spună John, pentru că nu va mai răspunde la numele de Ofer. / -Fiindcă pe ei nu-i omoară nimeni, i-a explicat el simplu. Englezii nu au duşmani. Am întrebat şi la mine în clasă şi mi-a spus şi Adam: toată lumea e prietenă cu englezii”[12].

Vegetarianismul lui Ofer (şi, ulterior, renunţarea bruscă la el, trecerea – şocantă şi dureroasă pentru Ora – la consumarea de fripturi în sânge) este în strânsă legătură cu evoluţia spirituală a personajului. Dacă în copilărie nu poate să conceapă chinul animalelor sacrificate pentru lăcomia oamenilor neînfrânaţi, el având orgoliul (conotat pozitiv) de a se ţine deasupra elementelor mărunte care erodează lent verticalitatea unui om, în adolescenţă (la şaisprezece ani) va alege calea diametral-opusă, poate pentru a-şi dovedi sieşi că trebuie să fie „cu picioarele pe pământ”, aspru, insensibil, pentru a-şi dezvolta dimensiunea carnală (pe care, oricum, nu o pierduse nici în anii de puritate fizică şi morală) – după cum încearcă să-şi explice Ora şi să-i ofere desluşiri lui Avram. Pe măsură ce creşte şi avansează în cunoaştere, orizontul de aşteptare al lui Ofer se restrânge. Se retrage în sine, în propria interioritate, iar viaţa militară reprezintă închiderea definitivă faţă de lume, ruptura de ceilalţi (mamă, tată vitreg, logodnică). Nu-i mai poate fi milă de animalele care suferă atunci când sunt tăiate, de vreme ce poate să uite un om (fie el şi prizonier musulman) într-un depozit frigorific, vreme de două zile, să nu se mai gândească la chinurile lui, să nu se intereseze ori să verifice singur dacă acel om fusese eliberat... de vreme ce, la capătul stagiului militar, el se înrolează voluntar într-o misiune de douăzeci şi opt de zile, refuzând să-i dea ascultare mamei cum că nu va ucide niciun om, ci punând ororile războiului pe seama conflictului contemporan dintre israelieni şi arabi, aproape motivându-şi actele de cruzime. Privirea Orei este una de o luciditate amară; constată că patria „naţionalizează” totul (vieţile oamenilor, pruncii...). Orice tânăr care îşi încheie stagiul militar nu se mai întoarce cu adevărat acasă, căci e o experienţă care îl maturizează silnic, îl face să-şi piardă nu numai copilăria, ci şi inocenţa, îl obligă să lase în urmă tot ce avea frumos, sacru, incoruptibil (iubirea filială; dragostea, în etapa idealizantă), în zadar mama caută pe trupul lui o „zonă demilitarizată”[13] ori de câte ori se întoarce într-o permisie, pentru a-l îmbrăţişa („...iar dacă va veni în permisie, s-o poată dezgheţa cu o îmbrăţişare, s-o poată folosi, s-o impresioneze cu fărâme de orori pe care le va arunca peste tot prin casă cu o indiferenţă afectată, dezvăluindu-i secrete care nu ar trebui spuse

[11] Expresie tributară unei cărţi de eseistică a lui Anton Dumitriu, *Cartea întâlnirilor admirabile*, Ed. „Eminescu”, Bucureşti, 1981.
[12] David Grossman, *Până la…*, pp. 390-391.
[13] David Grossman, *op. cit.*, p. 544.

niciodată”[14]). Chiar zâmbetul lui e „ca o grămăjoară de tăciuni în care trebuie să sufli pentru a-i readuce la viaţă”[15].

Ofer ia contact cu realitatea dură, inexorabilă, necosmetizată; descoperă că moartea nu este rezervată doar celorlalţi, ci toţi oamenii sunt vulnerabili în faţa ei, ca realitate ultimă, în plan ontologic. Nu doar că nu i se poate sustrage, ci e dator să îi „vină în întâmpinare”, să o accepte ca pe o onoare, să fie demn de ţara în care s-a născut, să se arate patriot, nu patriotard. Poate că de aceea nici nu îi pasă de disputele ideologice de tip „dreapta”, „stânga”, pentru el sunt „totuna”, o nulitate. Ofer se oferă morţii, el ştie că trebuie să fie primul care se jertfeşte, care-şi apără concetăţenii. E datoria lui să se „facă tuturor totul”, să se lase să moară, să fie o ţintă umană în calea atentatorilor. Altfel, stagiul lui militar nu şi-ar mai avea sensul: „Tată, dar asta e datoria mea, de aceea mă aflu acolo: să-şi detoneze bomba în faţa mea, nu în Tel Aviv”[16]!

Hipersensibilă, Ora rememorează evenimentele dureroase, şi le actualizează în conştiinţă, cu suferinţa celui pentru care iubirea presupune nu doar *devotament* (realitate exterioară, lesne de atins), ci, mai degrabă, *devoţiune* (realitate lăuntrică, mai presus de rugăciune): „Poate că nu ar trebui să se plimbe prin camera lui, să nu rupă firele subţiri ale mişcărilor lui, care atârnau încă în încăpere, să nu amuţească ecoul slab al aburilor copilăriei lui, care se ridicau din când în când din cine ştie ce pernă, din vreo minge galbenă şi cheală de tenis ori din vreun soldat de jucărie echipat cu toate accesoriile militare necesare, redate în miniatură, pe care Ilan le aducea pentru el şi Adam din călătoriile de peste hotare, le cumpăra din magazinele de jucării unde nu mai intraseră după ce băieţii începuseră să crească şi unde sperau să revină peste câţiva ani, pentru nepoţi. Visele lor fuseseră modeste şi simple, dar deveniseră extrem de complicate şi aproape imposibil de realizat. Ilan a plecat, s-a dus să respire aer de burlac. Adam a plecat cu el. Ofer e acum departe”[17]. În aceeaşi ordine ideatică, trebuie amintit drumul parcurs zilnic cu autobuzul 18, pe linia unde aveau loc cel mai adesea atentate; Ora se plasează într-o solidaritate mută cu fiul ei, Ofer, care era acolo (în punctele cele mai expuse primejdiei) pentru ca teroriştii să-şi detoneze bombele, muniţiile în faţa lui, nu a cetăţenilor din Tel Aviv, dar îşi asumă, totodată, ipostaza unui simplu locuitor al oraşului, care nu vrea neapărat să fie salvat, nu cu orice preţ. Dacă ea iese de sub incidenţa pericolului, atunci nici el nu poate muri în acest mod... Este un legământ greu de înţeles, dar care închide în sine o coerenţă ce depăşeşte limitele simţului comun, similar celuilalt „pariu nebun cu viaţa însăşi”: „Ea tace. Nu m-ar putea găsi, se gândeşte ea, tocmai asta e ideea, iar mintea ei mai face o conexiune: dacă nu o vor găsi, dacă nu o vor putea găsi [cei care veneau să anunţe părinţilor moartea copiilor-soldaţi], nici el nu va păţi nimic. Nici măcar ea nu înţelege. Încearcă. Ştie că nu are nicio logică, dar ce anume are logică? [...] Nu, nu-mi iau telefonul cu mine, nu vreau să fiu găsită. Nici măcar de mine? întreabă el cu o voce devenită deodată subţire, sfâşiată, şi Ora răspunde cu tristeţe, nici măcar de tine, de nimeni, iar o idee, până acum vagă, începe să devină din ce în ce mai clară: atâta timp cât el se va afla acolo, ea va fi de negăsit, asta-i ideea, ăsta-i legământul, totul sau nimic, ca jurământul unui copil, un pariu nebun cu viaţa însăşi”[18].

Cumva, Avram trebuie să fie gândit la fel, chiar dacă nu a formulat explicit un legământ. Nici el nu apare în cei trei ani de stagiu militar ai lui Ofer, şi poate că nici nu şi-ar fi făcut vizibilă prezenţa, dacă totul ar fi decurs aşa cum spera. Telefonul pe care i-l dă Orei la capătul acestor trei

[14] David Grossman, *Până la…*, p. 82.
[15] David Grossman, *op. cit.*, p. 562.
[16] David Grossman, *op. cit.*, p. 459.
[17] David Grossman, *op. cit.*, pp. 78-79.
[18] David Grossman, *Până la…*, pp. 84-85.

ani ar fi fost şi ultimul. Abia absenţa fiinţei pe care o credea mereu acolo e în măsură să-i înlăture deprinderile cele mai stratificate, să-l facă să reacţioneze, să înceapă a-i reda rolul de tată. Ora îl poartă singură pe scări, îl duce inconştient în nordul Israelului, acolo unde ar fi trebuit să întreprindă o expediţie cu fiul lor, operează o substituire... Dacă depăşim intenţionalitatea auctorială, putem spune că, în timp ce Avram va reînvia, în accepţie spirituală, Ofer va muri. Ora vrea să-l facă pe Avram să-şi iubească fiul, printr-o cunoaştere caracterizată de substanţialitate; îi menţine vie amintirea prin povestire, care presupune aici rememorarea, actualizarea cu orice prilej a detaliilor semnificative de viaţă. Este ceea ce face şi mărturiseşte Ora, căci „Ofer e răscumpărarea”[19]. Trauma lui Avram ţine de perioada de prizonierat petrecută în Abbasiya (în anul 1973, dacă încercăm să recuperăm cronologia), când a opus torturilor egiptenilor amintirea clipelor celor mai frumoase, povestea lui („Chiar dacă ar fi să umblu prin valea umbrei morţii, nu mă tem, pentru că povestea mea e cu mine”![20]), momentele de fericire plenară, de inocenţă („Dar mama mea nu se plictisea niciodată de nimic înaintea mea. Ştiam că nu va opri niciodată jocul înaintea mea, chiar dacă ar fi căzut cerul. [...] E ceva care-ţi dă forţă pentru o viaţă întreagă. E ceva ce face un om fericit, nu-i aşa”[21]?), fărâma de bunătate a oamenilor abrutizaţi, glasurile celor care îi aminteau de copilul care a fost, dar, mai cu seamă, vocaţia de artist, scrisul lui, fiorul creaţiei: „...trecuse prin toate astea agăţându-se mereu de câte ceva, de o jumătate de cartof pe care un paznic milostiv i-a strecurat-o în ciorbă, de ciripitul unei păsări, pe care îl auzea sau îşi imagina că-l aude în fiecare dimineaţă, în zori, de vocile cristaline ale celor doi copilaşi, probabil copiii comandantului închisorii [...], dar, mai presus de orice, avea schiţa pe care o scrisese în timpul pregătirii din Sinai, înainte de începerea războiului, cu o acţiune complexă şi o mulţime de personaje, iar acum *revenea iar şi iar la un subiect secundar*, care nu-l preocupase înainte de a fi luat ostatic, *iar asta îl salvase din nou şi din nou*, o poveste despre doi copii neglijaţi, care găsesc un bebeluş abandonat şi, spre surprinderea lui, Avram a descoperit că *personajele nu se estompaseră în mintea lui, aşa cum se întâmplase cu oamenii*, chiar şi cu Ora şi cu Ilan, poate pentru că gândul la oamenii în carne şi oase era de nesuportat, zdrobindu-i pur şi simplu până şi ultimele resturi ale voinţei de a trăi, în vreme ce gândul la povestea sa reuşea aproape întotdeauna să mai pompeze puţin sânge în venele lui secătuite”[22].

Avram a iubit-o pe Ora în perioada cea mai „lipsită de glorie” din viaţa ei (spital, carantină, boală), când îşi pierdea calităţile care o individualizau atât de mult („simţul umorului”, „intuiţia”, „instinctul de a rosti lucrul potrivit la momentul potrivit”, „spiritul mucalit”, „darul iubirii”[23]). Şi totuşi, Ora îl alege pe Ilan (aşa-zisa tragere la sorţi, pe care am evocat-o anterior). De ce?! Poate fi motivaţia spiritelor puternice, orgolioase, care se tem de dizolvarea personalităţii unuia de către celălalt (asemenea lui Fred şi doamna T., din *Patul lui Procust*): „Ascultă, spune ea, nu puteam nici să respir. Erai mult prea mult pentru mine. / Cum aş fi putut să fiu prea mult? întreabă Avram încetişor. Ce înseamnă prea mult când iubeşti pe cineva”[24]? Poate fi descoperirea unui om superior (Ilan) care, precum Gabriel de Montgommery, „a stat tot timpul în rândul al doilea; dar s-a arătat întotdeauna demn de primul”[25], un om pentru care, în *situaţia-limită* despre care vorbesc existenţialiştii, *bravura* va triumfa mereu asupra *bravadei*, *afecţiunea* – asupra *afectării* (dincolo de calamburul nostru). Ilan îşi părăseşte copilul, pe Adam, dar se întoarce la

[19] David Grossman, *op. cit*., p. 313.
[20] David Grossman, *op. cit*., p. 529.
[21] David Grossman, *Până la…*, p. 512.
[22] David Grossman, *op. cit*., p. 167, subl. n.
[23] David Grossman, *op. cit*., pp. 11-12.
[24] David Grossman, *op. cit*., p. 445.
[25] Alexandre Dumas, *Cele două Diane*, vol. II, Traducere de Teodora Popa-Mazilu, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 323.

Ora pentru a fi tatăl lui Ofer (îşi recuperează, astfel, fiii): „Simţeau amândoi că relaţia dintre Adam şi Ofer stătea la baza familiei lor, că era, probabil, firul cel mai puternic, cel mai strâns şi mai plin de viaţă dintre toate cele care-i lega pe ei patru într-o familie”[26]. Misterul întâlnirii dintre Ora şi Ilan, unitatea lor indestructibilă rămâne cumva suspendată în miraculos, *verosimilă,* dar nu *previzibilă*: „Nimeni pe lumea asta nu ar putea înţelege ce se întâmplase cu ei, doar ei o puteau face, iar asta era dovada suficientă a faptului că aveau dreptate”[27]!

Marea prietenie dintre Avram şi Ilan capătă sens într-o situaţie-limită, căci Ilan merge să-l salveze pe Avram din prizonierat. Drumul lui prin cenuşă, funingine este unul iniţiatic: „Pur şi simplu mergea, spune ea. Nici măcar nu ştia dacă înaintează în direcţia bună. M-ai întrebat ce era în mintea lui. Nu era absolut nimic. Mergea pentru că mergea. Pentru că la capătul drumului erai tu”[28]. (Ne poate aminti de filmul “The Four Feathers”: Harry Feversham, dezertor din armata care trebuia să lupte în Sudan, va pleca acolo pentru a-şi salva un camarad căzut prizonier – unul dintre cei care îi oferiseră o pană albă de gâscă, în codul lor desemnând un simbol al laşităţii – înfruntând ororile ocnei). În buncărul subteran din Bavel, unde rostirea rugăciunilor e înlocuită de repetarea unor formule chimice ori a unor ecuaţii (pentru a reduce frica), unde traducerea conversaţiilor arabilor are ca scop spionarea tacticilor militare, Ilan interceptează vorbele lui Avram, îi ascultă plânsul, tonul grav care îi trădează vulnerabilitatea. Într-un moment privilegiat, de creaţie, unul întruchipează spiritul, iar celălalt braţul; Avram compune, iar Ilan scrie – prin receptor, în plină teroare, când putea răsuna oricând strigătul egiptenilor, “Itbach al-Yahud”[29]! Salvarea lui pare a fi o dovadă peremptorie a ideii conform căreia prietenia oferă elan vital, coerenţă, consistenţă, pregnanţă în raporturile dintre oameni: „Ora se gândea că, de când se întorsese Avram, Ilan continua să se schimbe de la o zi la alta. Parcă dobândise o forţă nouă, ce îi lărgea cumva spaţiul pe care îl ocupase până atunci. Mersul îi devenise mai hotărât, mai apăsat. Era ceva confuz şi puţin supărător în toate astea. Uneori îl privea surprinsă: era ca şi cum cineva i-ar fi îngroşat conturul trăsăturilor cu o linie groasă, neagră”[30].

Am adăuga câteva elemente nu atât de noutate, cât de nuanţă, care merită discutate. În accepţie modernă, o carte este cu atât mai valoroasă cu cât este mai dificilă la lectură. Dacă ne-am situa pe poziţia teoreticienilor literari, atunci am aprecia frazele ample (uneori prolixe), analepsele, stilul indirect liber. E o proză densă, dar a cărei componentă modernistă credem că este asigurată prin alte aspecte. Observăm o deplasare a centrului de greutate – în locul momentelor cruciale exterioare – convingerea că faptele banale ale vieţii cuprind în orice clipă integralitatea destinului şi sunt în măsură să-l reprezinte. Povestirea Orei, modularea naraţiunii, selectarea zonelor de interes argumentează această direcţie de interpretare.

Complementar cu ideea enunţată anterior, cititorul simte privirea care stăruie asupra detaliilor, a personajelor secundare. Personaje bine individualizate, sub aspectul realizării lor într-o operă de ficţiune sunt *Ada* („Tu eşti sursa mea de inspiraţie, avea obiceiul să spună Ada cu seriozitatea ei de copil. [...] Pari să stai liniştită în colţul tău, dar apoi scoţi un singur cuvânt sau pui o întrebare scurtă, într-o doară, şi poc!, totul în mintea mea se limpezeşte şi ştiu exact ce am vrut să spun”[31]), *Sami* („Cu toate acestea, când Sami rostea cuvintele în ebraica aceea cu accent arab, ca pentru a submina pretenţiile interminabile şi lacome, care te umpleau de indignare, venite atât din partea evreilor, cât şi a arabilor, când îi lua peste picior pe conducătorii ambelor tabere cu

[26] David Grossman, *Până la capătul pământului,* p. 422.
[27] David Grossman, *op. cit*., p. 266.
[28] *Ibidem*, p. 489.
[29] „Măcelăriţi evreii”! *Ibidem*, p. 529.
[30] *Ibidem*, p. 365.
[31] *Ibidem*, p. 37.

câte o zicere arăbească tăioasă, în mintea ei urca, de undeva din adâncurile memoriei, idişul pe care-l vorbea tatăl ei şi, în timp ce vorbea cu el, avea senzaţia indefinită că sfârşitul, sfârşitul acestei poveşti trebuie să fie unul bun – şi va fi unul bun, fie şi numai datorită faptului că acest bărbat şleampăt, cu faţa rotundă, care şade alături de ea, a reuşit să-şi păstreze *nealterată ironia lui fină* şi face eforturi să rămână *el însuşi* în toată nebunia *asta*. [...] Într-un fel sau altul, el rămăsese *un om liber*, în ciuda haosului şi nebuniei din jur, ceea ce ea reuşea foarte rar. Acum totul creşte şi se umflă şi e la un pas să explodeze, prostia ei, faptul că eşuase în această chestiune complexă, de principiu, că nu reuşise *să fie un om sensibil în locul acesta, în vremurile acestea*. [...] [Sami] Nu dăduse nici măcar o dată greş cu blândeţea şi sensibilitatea lui”[32]), *Adam* („E un tânăr pe care nu-l poţi lua prin surprindere cu nimic. Da, asta e problema. Nu-l iau niciodată pe nepregătite nici fericirea, nici tristeţea, nici durerea sau întâmplările îngrozitoare. Nu-l poţi surprinde cu nimic”[33]).

Analitic şi sintetic, avem în faţă un roman al prieteniei (Ada-Ora, Ilan-Avram, Adam-Ofer), al dragostei (Ora-Avram, Ora-Ilan), al iubirii materne (Ora-Ofer), al redescoperirii paternităţii (Avram-Ofer). Astfel, titlul „Până la capătul pământului” poate acţiona în direcţia tuturor acestor paliere tematice. Pe de o parte, presupune un drum iniţiatic, nu o călătorie excentrică, sub aspectul destinaţiei alese; o simplă cărare din Galileea le era de ajuns Orei şi lui Avram pentru a se regăsi şi apropia sufleteşte. Pe de altă parte, e o expresie care implică o atitudine de abnegaţie, o solidaritate care transgresează limitele simţului comun, o prietenie şi o iubire necondiţionate (drumul spre Abbasiya, drumeţia în Galileea). Poate exista şi o a treia latenţă a titlului (dată de structura de adâncime a textului, vizibilă dintr-o perspectivă din interior, pe orizontală): exasperat de primejdia unor atentate, Ilan îl duce pe Ofer la şcoală căutând în fiecare zi o cale diferită de a ajunge acolo şi de a se întoarce acasă. Îşi dă seama că, orice variantă ar alege, riscurile sunt la fel de mari, drept care îi va spune: „Oferiko, mergi cât de repede poţi. Aleargă chiar”[34]! – ceea ce poate fi înţeles drept singura cale de a rămâne lucid, raţional; nu rute ocolitoare nesfârşite, ci un singur drum de parcurs, un drum care duce la capăt, la situaţia-limită, la „punctul sudic” despre care vorbeşte eroul lui Alain Gavriluţiu în romanul *Nu toată iarba e la fel*: „După ce ai atins cel mai sudic punct al vieţii tale, urmează un urcuş, şi asta nu din cauză că ai învăţat ceva, ci pentru că nu mai ai unde să te duci în jos, iar de mişcat trebuie să te mişti, aşa că te ridici”[35].

O ultimă observaţie vizează o trăsătură particulară a romanului acestuia. *Până la capătul pământului* relevă vocaţia de scriitor a lui David Grossman. E o carte complexă, o proză densă care oferă detalii sugestive necesare evaluării unor personaje, fapte, modalităţi de acţiune – repere, nu sentinţe. Marea şansă a acestei opere rezidă în literaritatea ei (întrucât privilegiază esteticul, fără a recuza eticul), iar a cititorului – de a fi parcurs o carte plină de melancolie, dar şi de luciditate.

REFERENCES:

[32] *Ibidem*, pp. 58-59, subl. n.
[33] *Ibidem*, p. 441.
[34] David Grossman, *Până la...*, p. 564.
[35] Alain Gavriluţiu, *Nu toată iarba e la fel*, Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 170.

GROSSMAN, David, *Până la capătul pământului*, Traducere din limba ebraică şi note de Ioana Petridean, Polirom, Iaşi, 2012.

BANU, George, art. „Ultima strângere de mână a lui Brook", în *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" / Stagiunea 2003-2004* [caiet-program], *Visul unei nopţi de vară* (Regia: Felix Alexa).

DUMAS, Alexandre, *Cele două Diane*, vol. II, Traducere de Teodora Popa-Mazilu, Ed. „Eminescu", Bucureşti, 1973.

DUMITRIU, Anton, *Cartea întâlnirilor admirabile*, Ed. „Eminescu", Bucureşti, 1981.

GAVRILUȚIU, Alain, *Nu toată iarba e la fel*, Humanitas, Bucureşti, 2005.

TOMA, Dolores, *Du baroque au classicisme*, Ediţia a III-a, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2006.

THE FEATURES OF ARTISTIC POLICIES – NORWAY, FINLAND, THE NETHERLANDS

Cristiana Puni
PhD Student, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The artistic market has awakened great interest worldwide in the last century and this has led to seeking more efficient ways to promote national art. This discourse will focus on the main features of the strategies adopted by the Nordic countries: Norway, Finland and Netherlands. The case studies selected will go in parallel in order to highlight the difference in outlook between what the groups Norway-Finland proposed and what proposes Netherlands. The first two countries prefer strategies under the national authority, while the Netherlands encourages private initiative involvement in the assertion of art market. We will begin with the governmental funding mechanisms, then our study will have a double dimension regarding the art market dimension in terms of the system adopted by the Netherlands. Norway and Finland prefer controlled intervention over national arts, while the Dutch government, in addition to its involvement assertion leaves space for the private segment in the arts. The funding arrangements of art and artists are following the same principle in all three cases of public support, the subsidization of artists by criteria. All three strategies have proven much or less effective in achieving its purpose of financing the artistic domain.

Keywords: artistic policy, artists subsidization, governmental funding mechanisms, private art market, artistic startegies.

Piaţa artistică a trezit un mare interes în ultimul secol în întreaga lume, iar acest lucru a dus la căutarea unor metode cât mai eficiente pentru promovarea artei la nivel naţional. Discursul de faţă se va axa pe prezentarea principalelor trăsături ale strategiilor adoptate de ţările nordice: Norvegi, Finlanda şi Olanda. Studiile de caz alese vor merge în parale cu scopul de a scoate în evidenţă diferenţa de concepţii între ceea ce propune grupul Norvegia-Finlanda şi ceea ce propune Olanda. Primele două ţări preferă strategii aflate sub autoritatea naţională, în timp ce Olanda încurajează şi iniţiativa privată de implicare în procesul de afirmare al artei. Vom începe cu mecanismele guvernamentale de finanţare, după care anliza va trece la o dublă dimensiune a pieţei artei din punctul de vedere al sistemului adoptat de Olanda.

Politica artistului şi politica artei sunt două concepte noi şi se referă la măsurile culturale legate de suportul direct ca metodă tipică de a încuraja creaţia artistică, scopul principal al acestora fiind promovarea artei. Situaţia este specifică ţărilor nordice unde măsurile culturale sunt înţelese ca un suport financiar acordat individual artiştilor. O trăsătură specifică a măsurii este faptul că suportul ţine de autoritatea naţională care realizează o serie de legislaţii cu rol de a facilita dezvoltarea artistică[1]. Din acest punct de vedere Norvegia şi Finlanda se aseamănă. Având în vedere că ambele au o populaţie mică, piaţa de artă este mult mai redusă, prin urmare datorită lipsei resurselor private statul şi-a asumat rolul de finanţator al artelor. În cele două ţări

[1] Maria Lind, Raimund Minichbauer, *European Cultural Policies 2015*, Editura International Artists Studio, Stockholm, 2000, p. 19.

arta a avut un rol important în construirea identităţii naţionale, ceea ce explică roulul pe care statul şi l-a luat. Procedurile şi structurile de implementare a măsurilor se diferenţează în cele două ţări prin obiectivele propuse, astfel sistemele de finanţare se disting. Avem în Norvegia sistemul veniturilor garantate, iar în Finlanda sistemul granturilor anuale.

În Norvegia, la baza politici artei se află profilul bunăstării sociale[2]. Prin urmare se impune o analiză a situaţiei sociale şi economice a fiecărui artist. Legat de modelul politicii, Per Mangset menţionează două lucruri ce sunt conectate cu obiectivele şi raţionamentele acesteia: politica se bazează pe argumentul social sau pe bunăstare, nu exclusiv pe evaluarea calitativă sau pe competenţe, de aici rezultă ideea că arta trebuie să fie utilă societăţii. Distribuirea venitului garantat presupune urmărirea situaţiei financiare a beneficiarului, cu alte cuvinte pentru acordarea suportului unui artist trebuia mai întâi să se supravegheze venitul pe care îl avea. Prin urmare, nivelul compensaţiei anuale variază în funcţie de alte venituri. Una dintre criticile aduse acestui sistem este faptul că nu oferă suficientă încurajare artiştilor, ceea ce se traduce prin lipsa cu desăvârşire a motivaţia.

În Finlanda există un regulament cu privire la susţinerea artiştilor la nivel naţional: *Actul Granturilor Artiştilor 734/69* şi *Promovarea actelor artistice 328/67*. Cele două au fost adoptat după 1965 într-un Comitet Ad-hoc ce şi-a propus să promoveze artiştii cu standarde profesionale înalte, arta fiind definită în termenii unei culturi tradiţionale înalte. Se poate observa diferenţa dintre cele două ţări referitor la măsurile adoptate pentru suportul artiştilor în legătură cu priorităţile generale ale obiectivelor politicilor[3]. În Norvegia este aplicat sistemul veniturilor garantate sub denumirea de *politica artei*. Sistemul nu a fost nicidată aplicat în Finlanda, deoarece aici s-a mers pe sistemul granturilor pe 15 ani până în 1995 când a fost abolit. În prezent, sistemul suportului financiar este reprezentat de sistemul anual de granturi pentru artişti acordate pe 1 an, 2 ani şi 5 ani[4]. Granturile pe 15 ani nu erau favorabile artiştior tineri sau noilor forme de artă, în consecinţă se cerea un proiect de suport mai felxibil îndreptat către inovaţia artistică. Un raport al Consiliului European pe programe culturale recomanda reconsiderarea granturilor pe 15 ani în favoarea unui sistem ce oferă oportunităţi unui număr mai mare de artişti, încurajează iniţiativa şi noile forme de artă. Acest sistem de suport financiar avea în vedere calitatea excelentă a operelor, dar şi munca interdisciplinară. Obiectivul era de a creea condiţii favorabile pentru munca creativă a artistului, iar criteriul de garantare al suportului era calitatea excepţională şi profesionalismul. Prin urmare, raţionamentul pentru suportul artiştilor era reprezentat de valoarea intrinsecă a arte şi nu de beneficiul social. Sistemul granturilor nu are nevoie de a controla situaţia financiară a aplicanţilor, deoarece se bazează strict pe meritul lor artistic.

Cele două sisteme se bazează pe aplicaţii conform unor norme corespunzătoare[5]. În Norvegia aceste norme pot fi ajustate anual, dar în Finlanda sunt stipulate în Actul Granturilor. Se consideră prioritari artiştii consacraţi, iar evaluarea calităţii artistice se face de consilii specializate, în ambele cazuri suportul este acordat doar artiştilor independenţi. Cele două sisteme de suport financiar acoperă aproximativ 60% din totalul necesar.

În ceea ce priveşte rolul artistului în procesul decizional s-a luat în considerare tradiţia existentă în cele două ţări nordice. În Finlanda cea mai veche asociaţie de artişti datează din

[2] Merja, Heikkinen, „Artist Policy in Finland and Norway. Consideration for comparing direct support for artists" în *International Conference on Cultural Policy Research*, Bergen-Norway, 1999, p. 15.
[3] *Ibidem*, p. 16.
[4] Maria Lind, Raimund Minichbauer, *op. cit.*, p. 25.
[5] *Ibidem*, p. 17.

secolul al XIX-lea şi statutul organizaţiei era de parteneră a conducerii în problemele ce privesc interesul artiştilor. Această relaţie reciprocă este legitimată prin tradiţie. În prezent, structurile administrative ce oferă suport artiştilor, garantat de *Consiliul Naţional pentru Artişti* se bazează pe două principii: *reprezentare* şi *expertiză*[6]. Majoritatea membrilor acestui Consiliu sunt artişti şi acţionează ca experţi în domeniul lor, ocupându-se cu evaluarea necesară în implementarea criteriilor pe baza cărora se oferă suportul financiar. Nominalizarea membrilor se face pe 3 ani de zile, bazată pe o listă de candidaţi propusă de organizaţiile şi instituţiile artistice. Şi în cazul Norvegiei cea mai veche asociaţie de artişti este atestată în secolul al XIX-lea. Combinaţia dintre interesul crescut pentru profesioalizarea artiştilor şi a valorilor social-democratice a ideilor de egalitate a dus la noua politică a artei după anii 1970. Campania artistică norvegiană din 1974 (*Kunstneraksjonen*) prezenta un program pentru autorităţi cu scopul de a determina sumele ce trebuiau acordate artiştilor[7]. Programul era alcătuit din trei puncte:

I. Se acorda o compensaţie pentru procurarea ustensilelor şi materialelor de care avea nevoie artistul.
II. Se prevedea o extindere a pieţei artistice pentru facilitarea consumului lucrărilor artistului.
III. Se garanta un venit artiştilor profesionali care nu au suficiente venituri din acţiunile menţionate la punctele I şi II.

Diferenţa dintre Norvegia şi Finalnda în legătură cu rolul artistului în procesul decizional este rezultatul sistemelor administrative diferite. Aceasta se bazează pe obiectivele şi raţionamentele distincte: argumentele sociale şi economice în Norvegia, iar argumentele inovaţiei, calităţii şi creativităţii în Finalnda. Importanţa criteriului *calitate* în distribuirea suportului creşte putere corurilor decizionale. Granturile devin şi un semn de recunoaştere artistică şi de aprobare din partea altor artişti. Potrivit lui Pierre Bourdieu, factorii decizionali utilizează puterea de consacrare ca un capital simbolic, care duce la o luptă în domeniul artistic, o luptă pentru consacrare[8]. În sistemul finlandez, suportul public se poate transforma în recunoaştere artistică mult mai uşor decât în Norvegia. Transformarea banilor în recunoaştere socială nu este posibilă dacă criteriul de distribuire a suportului financiar se bazează pe considerente econimice şi sociale, prin urmare, în sistemul norvegian suportul public duce la scăderea recunoaşterii artistice.

Pentru elaborarea sistemelor de finanţare s-a luat în atenţie situaţia ariştillor din ambele ţări. S-au efectuat studii asupra statutului artiştilor unde punctele de atenţie au fost cele social demografice, iar rezultatele au fost asemănătoare atât în Norvegia, cât şi în Finlanda. Studiile s-au făcut pe numărul de artişti, vârsta, genul, domiciliul şi pe criteriul ocupării forţei de muncă, din care a rezultat faptul că majoritatea lucrau independent. Acelaşi studiu s-a ocupat şi cu veniturile artiştilor, rezultatele au arătat o largă discrepanţă a veniturilor între grupurile de artişti. Rezultatul a constat într-o linie neregulată a distribuţiei veniturilor care a dus la întrebarea dacă într-adevăr există politici ce suportă arta[9]. În Norvegia politicile nu au fost eficiente în scăderea diferenţelor de venit. Nivelul acestuia raportat la venitul altor grupuri ocupaţionale a stagnat sau chiar a scăzut în urma adoptări sistemului *veniturilor* garantate. Finlanda se plasează pe o altă poziţie în această situaţie deoarece obiectivul sistemului nu este reprezentat de nivelul veniturilor. Suportul public pentru artişti are scopul de a salvgarda şi dezvolta cerinţele preliminare pentru producerea

[6] *Ibidem*, p. 19.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*, p. 20.
[9] *Ibidem*, p. 22.

artei. Sistemul financiar al artiştilor oferă o vedere şi asupra cantităţii lucrărilor şi legătura acesteia cu alte venituri sau cheltuieli. Analiza lui Throsby[10] reflectă baza deciziilor artiştilor cu privire la piaţa de artă, anume obţinerea recunoaşterii. O altă analiză, făcută de Salhjells[11]: o parte din artişti îşi utilizează veniturile pentru a-şi creşte cheltuielile, cu scopul de a îmbunătăţii calitatea operelor.

Sistemul din Norvegia a fost supus unei evaluări în urma căreia s-a constatat că nivelul scăzut al veniturilor nu este cauzat de pasivitatea artistică. Beneficiarii suportului aparţin unui grup de artişti cu venit minim, dar care aveau mai mult timp pentru activitatea artistică, pentru a participa la expoziţii sau pentru a publica diferite scrieri personale de specialitate. Aceste venituri garantate au funcţionat conform celor propuse: artistul trebuie să se dedice doar activităţii artistice, prin urmare i se va acorda un anumit venit.

Politicile pentru artşti pot avea şi consecinţe neplanificate cum ar fi transformarea suportului financiar în recunoaştere şi consacrare artistică, conform teoriei lui Bourdieu capitalul economic se poate transforma într-unul social sau simbolic[12]. În situaţia în care sursele alternative de finanţare sunt sărace şi suportul public devine un semn al calităţii şi al recunoaşterii publice, autoritatea ce garantează suportul câştigă mai multă putere în procesul de definire al artei, al artistului şi a calităţii artistice. Un studiu realizat de Minkkinen în 1999 asupra beneficiarilor poilticilor artistice a indicat feedback-ul artiştilor[13]:

- O parte dintre artişti consideră suportul ca un sprijin.
- O parte văd suportul ca o consimţire a meritului artistic.
- O parte apreciază suportul financiar pentru că le oferă mai mult timp pentru activitatea artistică.
- O parte văd suportul ca o sursă de asigurare a existenţei.

În continuare ne vom îndrepta atenţia către piaţa artistică olandeză şi politica artelor pe care o dezvoltă. În Olanda există o tradiţie a implicării guvernului în sectorul artistic, acest sistem fiind prezent din secolul al XIX-lea. Pe toată perioada de timp finanţările publice au fost determinate de argumente ideologice, astfel guvernul juca un rol activ în piaţa de artă prin intermediul unor instrumente specifice[14]. Aceste politici şi impactul lor asupra pieţei private au ajuns să fie monitorizate de aproape cu rolul de a măsura impactul pe care îl avea intervenţia guvernului în domeniul artistic[15]. Este interesant cum a evoluat politica statului olandez în această privinţă faţă de cazurile prezentate anterior ale Norvegiei şi Finlandei. Aici se pune problema şi iniţiativei private de finanţare şi dirijare a artelor. În cazul Olandei vom vorbi cu precădere de dimensiunea pe care piaţa artistică o are în viziunea celor două strategii: public şi privat. Prima se referă la totalitatea măsurilor pe care le adoptă guvernul cu scopul de a promova producţia artistică şi de a furniza câştiguri artiştilor, iar cea de a doua priveşte cererea tuturor indivizilor, entităţilor non-guvernamentale implicate în sectorul artistic[16].

La început, patronajul guvernului în politicile artistice simboliza puterea, după care s-a trecut la patronajul artistului mai exact la un caracter social al politicilor, guvernul renunţând la etalarea puterii sale. După al Doilea Râzboi Mondial au fost introduse *Măsuri pentru artele*

[10] *Ibidem*, p. 23
[11] *Ibidem.*
[12] Pierre Bourdieu, ,,The Social Space and the Genesis of Groups" în *Theory and Society*, vol. 14, nr. 6., nov. 1985, p. 731.
[13] Merja Heikkinen, *op. cit.*, p. 24.
[14] Maria Lind, Raimund Minichbauer, *op. cit.*, p. 10.
[15] Merjin Rengers, Erik Plug, ,,Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government" în: *Journal of Cultural Economics*, 25:1, 2001, p. 1.
[16] *Ibidem*, p. 2.

vizuale[17] care aveau scopul de a asigura un minim de venit, în schimbul cărui artiştii trebuia să lucreze pentru guvern. Lucrările rezultate erau împărţite prin clădirile administrative sau depozitate. Situaţia aceasta s-a schimbat după anii 1980 datorită creşterii numărului de artişti, criticile aduse au etichetat strategia ca fiind una de stânga[18]. Administraţia liber-conservatoare a luat în 1983 măsuri cu totul diferite de cele precedente: subvenţii pentru cheltuielile antrenate de costurile materialelor pentru lucru şi granturi acordate individual pentru proiecte speciale de artă[19]. Una din principalele schimbări ale strategiei a fost faptul că subvenţiele nu mai erau acordate indiferent de calitatea artistică, prin urmare calitatea a devenit un criteriu primordial pentru acordarea suportului. Aceast sistem a făcut trecerea de la *politica artistului* la o *politică a artei*. Sistemul de promovare a artei olandeze s-a schimbat complet prin aceste măsuri, deoarece înainte când artistul lucra doar pentru guvern nu se putea dedica şi dezvoltării pe piaţa artistică, astfel noile măsuri au încurajat competiţia între artişti pentru a primii subvenţii. Competiţia fiind unul dintre principalele elemente de dezvoltare artistică datorită apelului constant la creativitate şi imaginaţie. Politica artei a fost în aşa manieră structurată pentru a acorda fonduri din partea statului unor instituţii autonome descentralizate[20] la care artiştii depuneau aplicaţii- CV şi exemple din operele lor- pentru a primii subvenţii. Criteriile de alegere erau axate doar pe latura artistică: valoare, inovaţie şi actualitate.

Structura pieţei olandeze de artă se împarte în două sectoare: cel privat şi cel public. Piaţa privată se caracterizează prin iregularitate, artiştii caută constant cumpărători pentru operele lor şi deasemenea fac lobby pentru a obţine diferite comisioane. De cele mai multe ori ei se folosesc în procesul de vânzare de intermediar cum ar fi galeriile sau colecţionarii. De cealaltă parte se situează piaţa publică în care artiştii lucrează doar cu guvernul, pentru care ei primesc granturi sau subvenţii. Dintr-o analiză a pieţei olandeze per ansamblu din 1995 se poate vedea că mare parte din achiziţii au fost făcute de sectorul public, după care, din valoarea totală se situează sectorul privat[21]. Piaţa specializată în artele vizuale din Olanda oferă diferite surse de câştig pentru artişti. Cele două sectoare, privat şi public, la rândul lor sunt împărţite în mai multe subcategorii de venituri. Piaţa privată oferă venituri din trei părţi: achiziţile făcute de firme şi persoane fizice, creditul pentru artă din parte agenţiilor private şi comisionele rezultate din activitatea pe această piaţă. În ceea ce priveşte piaţa publică, aceasta oferă patru surse de venit: comisioanele din partea guvernului, achiziţiile făcute de acesta, creditele oferite de agenţiile publice şi în final granturile şi subvenţiile acordate de guvern. Schema pieţei de muncă oferă o imagine de ansamblu asupra situaţiei economice a artiştilor, pe baza căreia s-a ajuns la concluzia că aceştia nu beneficiază de acelaşi profit precum alţi muncitori cu educaţie similară[22]. Dar situaţia nu demonstrează faptul că artiştii supravieţuiesc de la o zo la alta, ei au surse diferite de venit. Prin urmare o specificitate a artiştilor este *multi-job-ul*, care se împarte în trei clase: primele două sunt în domeniul artistic, iar a trei aparţine unui domeniu cu totul diferit.

Activităţile economice desfăşurate pe cele două pieţe se clasifică pe două ramuri: de substituire şi complementare, desigur există şi un echilibru între cele două. Piaţa specializată, cu caracter exclusivist, reprezintă ramura de substituire, artistul are posibilitatea de a-şi alege pe care sector doreşte să se plaseze în mod constant cu operele sale. A doua posibilitate, aşa numita *the*

[17] *Ibidem*, p. 3.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, p. 4.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*, p. 5.
[22] *Ibidem*, p. 6.

winner takes it all[23] se referă la artiştii care lucrează atât pe piaţa privată, cât şi pe cea publică, având succes în ambele. Această clasificare a pieţei pe argumenete economice este acoperită şi de sectorul structurilor independente ale pieţei, care se traduce prin lipsa unei legături între sursele financiare rezultate fie din piaţa privată, fie din cea publică. Artistul poate alege ambele pieţe pentru desfăşurare în funcţie de veniturile pe care i le aduce fiecare.

Ministerul olandez pentru Educaţie furnizează date privind evoluţia pieţei artistice prin intermediul Fundaţiei pentru Cercetare Economică din cadrul Universităţii din Amsterdam care a realizat un studiu între 1993 şi 1996 asupra artiştilor[24]. Studiul are scopul de a realiza un tablou al pieţei pentru arta vizuală modernă din Olanda şi pentru obţinerea unui grafic cu câştigurile artiştilor. Rezultatele au arătat că guvernul a făcut cele mai multe angajări de artişti, ceea ce a dus la o distribuire inegală a veniturilor faţă de segmentul pieţei private. În ceea ce priveşte valoarea capitalului uman s-a demonstrat faptul că artiştii ce au un singur segment de piaţă nu au avut parte de studii în domeniul artei, prin urmare au şi un venit mai scăzut, iar artiştii ce profesează în ambele segmente au cel puţin un an de studiu specializat în artă. Prin concluzie, ceea ce contează pentru un bun câştig financiar este experienţa pe piaţa de desfacere artistică, care se traduce prin acel capital uman. Dar aceasta contează doar pe piaţa privată, deoarece guvernul nu este interesat de experienţa artistului, se poate observa acest lucru în cadul privat unde există un procentaj foarte mic de femei artiste în comparaţie cu latura masculină care se bucură de succes. Cu toate acestea, suportul financiar public nu este în total benefic artistului, deoarece prin măsurile „sociale" nu i se crează o imagine populară în cadrul societăţii, dar din punct de vedere financiar, strategia de finanţare este mult mai profitabilă. Prin urmare, dacă artistul beneficiază de recunaşterea statului efectul se reflectă pe piaţa publică ceea ce atrage atenţia pozitivă a unor comisii specializate şi experţi[25] şi totodată garanteză succesul pe piaţa privată, proces ce s-ar traduce prin structura *the winner takes it all*.

În procesul decizional al artistului de a lucra pentru un anumit sector, în urma analizelor făcute[26] s-a constat că aceştia nu au o strategie anume în ceea ce priveşte câştigul financiar. Prin urmare, structura *the winner takes it all* este cea mai populară. Rolul guvernului în promovarea artei este unul puternic, deoarece are posibilitatea de a interveni şi asupra pieţei private, mai bine spus are capacitatea de a o modela datorită subvenţionărilor acordate. Tot guvernul este cel care încurajează structura specializată a pieţei artiştilor, care câştigă mult mai bine prin aceasta. Dar acest lucru nu se traduce printr-o implicare permanentă şi cu normă întreagă în sectorul privat, mare parte a finanţărilor nu influenţează dezvoltarea acestuia. Ca o concluzie, putem afirma că sistemul olandez de finanţare a politicilor artistice este unul rezonabil nu doar din punct de vedere al promovării artelor vizuale pe toate segmenetele, ci şi din punct de vedere economic deoarece lasă artistul să se îndreptă către o piaţa de desfacere cât mai profitabilă.

După cum am văzut, atât Norvegia, cât şi Finlanda preferă o intervenţie controlabilă asupra artelor naţionale, în timp ce guvernul Olandez, pe lângă implicarea sa, lasă loc şi afirmării segmentului privat în domeniul artistic. Dar măsurile de finanţare ale artei sau ale artiştilor urmăresc acelaşi principiu în toate cele trei cazuri de suport public, subvenţionarea artistului pe anumite criterii. Aici se aseamănă strategia între ceea ce propune Norvegia şi Olanda, anume latura socială, dar din punctul de vedere al strategiei finlandeze se preferă valoarea intrinsecă a

[23] *Ibidem*, p. 7.
[24] *Ibidem*, p. 11.
[25] *Ibidem*, p. 14.
[26] *Ibidem*, pp. 12-13.

operelor. Toate cele trei strategii s-au dovedit eficiente prin atingerea scopului propus de finanţare a domeniului artistic.

Bibliografie

1. Bourdieu, Pierre, ,,The Social Space and the Genesis of Groups" în *Theory and Society*, vol. 14, nr. 6., nov. 1985.
2. Heikkinen, Merja, ,,Artist Policy in Finland and Norway. Consideration for comparing direct support for artists" în *International Conference on Cultural Policy Research*, Bergen-Norway, 1999.
3. Plug Erik, Rengers Merjin, ,,Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government" în: *Journal of Cultural Economics*, 25:1, 2001.
4. Lind Maria, Minichbauer Raimund, *European Cultural Policies 2015*, Editura International Artists Studio, Stockholm, 2000.

POUR LE SOUTIENT DE L'EXPLOITATION DE LA SIMILITUDE DANS L'APPRENTISSAGE DES LANGUES

Mariana-Diana Câşlaru
PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Nowadays, the proximity between languages is not anymore something to fear, but a reliable source in the foreign language learning process. The aim of this paper is to stand for the utility of the similarity between languages, being based on the results of various psycholinguistic studies and intercomprehesion projects.

Keywords: proximity between languages, linguistic transfers, interferences intercomprehension, generalization.

1. La similitude des langues

Un grand nombre de linguistes se sont penchés sur l'étude de la proximité des langues en se demandant en quoi les langues naturelles sont différentes et respectivement en quoi sont elles semblables.

Le fait que les langues soient différentes apparaît mieux si l'on fait une analyse en termes de *signifiant* et *signifié*. L'image acoustique du mot français *maison* n'a rien à voir avec l'image acoustique du mot roumain *casă*, ou du mot anglais *house*, même si leurs signifiés coïncident.

Par contre, en ce qui concerne les signifiés, la différence est moins évidente. En anglais, les deux verbes *say* et *tell*, tout comme les verbes roumains (*a) spune* et (*a) zice*, se traduisent en français par un seul mot : *dire*. L'exemple donné par G. Lazard est encore plus représentatif : « en persan, le même verbe correspond aux mots français *manger* et *boire* (sans compléter d'autres sens encore) : on le traduit par *manger* s'il a pour objet le mot signifiant « pain », mais par *boire* si l'objet est le mot signifiant « thé » » (G. Lazard, 2006 : 106).

L'hypothèse des deux linguistes américains Sapir et Whorf peut être utile dans cette analyse de la différence / ressemblance des langues. Le principal centre d'intérêt de Whorf en matière de linguistique a été l'étude des langues amérindiennes, et principalement celles d'Amérique centrale. Il est notamment l'auteur d'un ouvrage sur la langue Hopi [sic !][1].

Partant du fait que l'on ne trouve aucune notion temporelle dans la langue Hopi, Whorf en déduit que la pensée est conditionnée par la langue qui l'exprime. À ce premier principe s'ajoute un autre selon lequel la langue est conditionnée par la culture et par l'expérience de vie, principe qui sera plus particulièrement développé lors de sa collaboration avec Sapir.

La parole est une activité humaine qui varie sans limites fixées à mesure qu'on va de groupe social en groupe social, car c'est un héritage purement historique du groupe, le produit d'un usage social de longue date. [...] La parole est une fonction non instinctive, acquise, une fonction de culture. (Sapir, 2001 : 10)

[1] Le nom de cette langue est écrit avec une majuscule dans l'œuvre de Whorf.

Par conséquent, les langues sont différentes, puisqu'elles sont influencées par les cultures de différents groupes humains qui les utilisent.

Mais, au-delà des différences qui caractérisent les langues parlées sur terre, ces langues ne sont que des variantes d'une même forme générale (Lazard, 2006 : 109). La ressemblance des langues s'appuie sur trois aspects. Tout d'abord, toutes les langues sont produites grâce à la faculté du langage qui s'inscrit dans le cerveau humain, les langues étant conditionnées par les capacités du cerveau, ce que les neurologues ont démontré par leurs recherches. Ensuite on constate que, si différents qu'ils soient, les groupes humains ont en commun quelques éléments de l'expérience de vie (au moins à un niveau élémentaire) qui influencent la langue. Par conséquent, on ne peut envisager ce phénomène du langage qu'en étroite liaison avec l'homme. Il s'agit d'un « développement progressif consubstantiel » (Lazard, 2006 : 35). Et enfin, la ressemblance des langues est soulignée par le fait qu'elles sont des instruments de communication.

On a envisagé l'histoire des langues romanes modernes comme une succession d'étapes générées par un processus de différenciation, qui ont déterminé l'apparition d'un grand nombre de variétés linguistiques à partir des « protolangues ».

Par exemple, les langues romanes ou néo-latines, encore proches aujourd'hui les unes des autres, ou les langues slaves, germaniques, bantoues, sémitiques, etc., ont connu, avant d'être instituées comme nous les voyons aujourd'hui en langue nationales ou ethniques, et (pour un certain nombre) standardisées, d'innombrables étapes de divergence dialectale, d'individualisation partielle et évolutive, autrement dit de faible distinction ou de faible "distance" ». (Éloy, 2004 : 394 - 395)

En conséquence, on a pu distinguer des groupes de langues selon leur origine : langues romanes, langues germaniques, langues slaves, langues celtiques, etc. Entre les langues provenant de différents groupes, ainsi qu'entre les langues d'un seul et même groupe, on peut établir des relations selon leur degré de proximité linguistique. Alors, on peut parler en termes de « langues voisines », « langues proches », « langues apparentées », « langues sœurs » termes qui sont quasi synonymes, et qui s'opposent aux « langues éloignées ou lointaines », « langues distantes » ou « langues rares ». C'est l'intercompréhension qui produit ce partage des langues en deux groupes. Elle se manifeste à des degrés différents dans le cas des langues du premier groupe, ce qui, par contre, est impossible dans le cas de celles du second groupe.

Certains linguistes font, quand même, la différence entre « langues proches » et « langues voisines ». On parle de compréhension des langues voisines particulièrement dans le cas des langues scandinaves, lorsqu'un locuteur danois, suédois ou norvégien s'exprime dans sa langue maternelle et est compris par les locuteurs des deux autres langues voisines. « Le terme de « langue voisine » ne s'applique qu'aux langues scandinaves ; les autres langues germaniques comme l'allemand ou le néerlandais sont des "langues étrangères" » (Robert, 2004 : 499).

En ce qui concerne les langues romanes, aucune distinction officielle n'est faite entre langue voisine et langue proche. Éventuellement, on pourrait utiliser le terme de « langue voisine » pour suggérer la même origine de deux ou plusieurs langues (les langues voisines du même rameau indo-européen), tandis que pour désigner la possibilité d'intercompréhension, on utilise le terme de « langue proche ». Mais, toujours dans le cadre des langues romanes, au terme de « langue voisine » on préfère celui de « langue apparentée génétiquement » qui s'oppose au syntagme « langue non-apparentée génétiquement » (Robert, 2004 : 499).

La sociolinguistique apporte un étayage à cette distinction entre langue apparentée et langue non-apparentée. À l'intérieur des langues apparentées, sous l'influence de la sociolinguistique, J. M. Robert propose la distinction des langues collatérales :

variétés proches aux plans linguistique, sociologique et historique, historiquement liées par les modalités de leur émergence et de leur développement. Ces langues sont génétiquement apparentées (ou très apparentées : closely related languages) avec intercompréhension forte au moins dans un sens (picard/français, catalan/castillan [...]) et dépositaires d'une dimension historique et socioculturelle plus ou moins commune. (Robert, 2004 : 501)

Les langues apparentées peuvent être de deux types : les langues apparentées avec forte intercompréhension et des références culturelles communes et les langues apparentées avec possibilité d'intercompréhension, mais manque de références culturelles (Robert, 2004 : 501). Pour le premier type de langues J. M. Robert propose l'exemple du biélorusse pour les Russes et, dans ce cas, le biélorusse et le russe sont des langues collatérales. C'est aussi le cas des langues voisines dans le groupe des langues scandinaves.

L'étude de la proximité des langues représente un grand apport au domaine de la didactique des langues étrangères. Le processus d'acquisition / apprentissage d'une langue étrangère diffère fortement en fonction du degré de proximité linguistique entre la langue source et la langue cible.

2. Le rôle de la similitude dans l'apprentissage (transfert et interférence)

Lorsqu'on a commencé à voir l'erreur non plus comme une mauvaise herbe à extirper, mais comme un élément inévitable et indispensable dans le processus d'apprentissage d'une langue, on s'est concentré plutôt sur l'apprentissage et l'élève que sur l'enseignement et les méthodes. L'erreur est devenue élément central d'analyse du processus d'apprentissage.

Afin de mieux la comprendre, nous ferons appel aux études et aux expériences psychologiques consacrées à l'apprentissage humain, faites dans la première moitié du XX^{e} siècle. Ce sont des travaux sur la formation des habitudes et l'interaction des apprentissages dont l'objectif était de mesurer les effets positifs ou négatifs d'une habitude déjà acquise sur l'apprentissage d'une habitude nouvelle.

Envisager l'apprentissage comme l'établissement des connexions entre un stimulus et une réponse correspondante ne peut pas rendre compte de la complexité du processus d'apprentissage d'une langue. Cependant, au delà des limites de ces études psychologiques, nous considérons qu'on pourrait tirer profit de leurs résultats jusqu'à un certain point, bien évidemment, et que les résultats obtenus ont un degré assez élevé d'applicabilité au traitement des interférences et des transferts linguistiques en classe de langue.

La présentation de ces travaux demande la définition au préalable du concept clé *transfert*. Par *transfert* on dénote « l'effet d'un apprentissage sur un autre » (Debyser, 1970 : 36) qui peut être positif ou négatif. L'effet négatif est désigné aussi par le terme *interférence*. Le transfert positif et négatif sont des facteurs influant sur l'apprentissage. Dans ce contexte, on parle de *facilitation* pour le transfert positif et d'*inhibition* pour l'interférence (*ibid.* : 37).

L'interférence peut être définie de plusieurs points de vue, pas seulement linguistique. Du point de vue psychologique, l'interférence est une « contamination de comportements [...] un effet négatif que peut avoir une habitude sur l'apprentissage d'une autre habitude » (Debyser, 1970 :

34). Du point de vue linguistique, l'interférence est « un accident de bilinguisme entraîné par un contact entre les langues » (*ibid.*), tandis que du point de vue de la pédagogie des langues vivantes, elle « est un type particulier de faute que commet l'élève qui apprend une langue étrangère, sous l'effet des habitudes ou des structures de sa langue maternelle » (*ibid.* : 35).

Le psychologue César Florès (1957 : 399) définit l'interférence comme « le phénomène de détérioration déterminé par une activité antérieure ou postérieure à l'apprentissage ». L'interférence peut donc être proactive ou rétroactive. C'est aussi le cas du transfert. Lorsque les effets portent sur « l'apprentissage d'une tâche B suivant celui d'une tâche A, on parlera dans ce cas de *transferts* ou *d'interférences proactifs* » (Debyser, 1970 : 37). Au contraire, lorsque les effets portent « sur la rétention de l'apprentissage A, par suite de l'apprentissage B, on parlera alors de *transfert* ou *d'interférences rétroactifs* » (*ibid.*).

Dans ce qui suit, nous présenterons les résultats des expériences psychologiques en essayant de les rapporter toujours au processus d'apprentissage d'une langue.

Selon Debyser, si on a deux tâches A et B exécutées successivement par les mêmes sujets, on constate :

« a) que l'interférence proactive de A sur B est d'autant plus grande que le degré d'apprentissage de A est élevé,

b) que l'interférence proactive de A sur B diminue si l'apprentissage de B est plus intensif. Cette interférence apparaît donc surtout en début d'apprentissage,

c) que les relations de similitude entre les éléments de A et de B jouent un rôle déterminant dans l'apparition d'interférences, notamment dans toutes les expériences ou les apprentissages expérimentaux portant sur des couples : séries de mots ou de groupes de lettres associés deux par deux – chacun des couples constitue alors une relation stimulus-réponse » (Debyser, 1970 : 37).

On peut transférer ces observations dans le contexte d'apprentissage d'une langue étrangère (tâche B) où la langue maternelle est déjà acquise (tâche A). Par conséquent, dans la situation de l'apprentissage d'une langue étrangère en milieu scolaire habituel, les comportements linguistiques de la langue maternelle influencent beaucoup l'apprentissage de la langue étrangère étudiée, étant les principaux obstacles dans l'acquisition d'autres comportements linguistiques. « Indépendamment des éléments qui peuvent composer un message toute la chaîne parlée portera le reflet des habitudes de langage de la langue maternelle » (Debyser, 1970 : 39).

L'organisation du langage comme une succession d'éléments associés le prédispose à subir des interférences. Il suffit qu'un seul élément de cette succession (qui a le rôle de stimulus par rapport aux autres éléments qui l'accompagnent) rappelle la langue maternelle et l'interaction pourrait se manifester.

À chaque instant, en effet, on risque qu'un stimulus S' de la langue étrangère évoque par analogie (de forme ou de sens) un stimulus S de la langue maternelle et que la réponse consécutive ne soit pas R' mais R, ou une contamination aberrante des deux réponses R et R'. Lorsque ce phénomène se produit, la réponse inadéquate obtenue est ce que nous appelons interférence linguistique. (Debyser, 1970 : 39)

Par conséquent, dans l'apprentissage humain, le facteur de la similitude a un rôle important. Selon E. J. Gibson, la similitude est la relation entre les stimuli qu'on peut indiquer et mesurer en termes de tendance à généraliser (Gibson, 1991 : 51). La généralisation est la tendance d'une réponse Ra apprise antérieurement en association avec Sa de se produire quand

Sb (avec lequel elle n'a jamais été associée) est présenté (*ibid*. : 48). Il est évident donc que les deux stimuli Sa et Sb, qui déclenchent un processus de généralisation, sont similaires.

La figure suivante, empruntée à Gibson, représente la généralisation dans l'apprentissage. Les lignes interrompues représentent les tendances à généraliser et les lignes continues représentent les connexions avec les réponses correctes à apprendre. La possibilité de donner une réponse erronée est proportionnelle à la force de la tendance à généraliser.

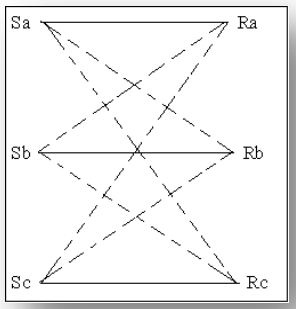


Figure 1 – La tendance à généraliser

La tendance à généraliser se manifeste sur deux plans (Florès, 1957 : 402) : le plan du comportement et le plan du stimulus. Le premier plan est identifié lorsque « les stimuli Sb, Sc, Sd, ..., Sx évoquent avec des intensités différentes chez le sujet la réponse Ra associée antérieurement à Sa » (Florès, 1957 : 402), situation dans laquelle on parle de *gradient de généralisation.* Eleanor J. Gibson affirme que le gradient de généralisation se forme lorsqu'un nombre de stimuli présentent des degrés de généralisation variables par rapport à un stimulus standard donné (Gibson, 1991: 48).

Such a gradient will be yielded by a group of stimuli which can be arranged along any dimension or scale with respect to the presence of some discriminable quality or aspect – in other words, stimuli which would be considered to vary in degree of similarity. (Gibson, 1991: 48)

On déduit donc que Sa, Sb, Sc, ..., Sx font partie du même continuum de stimuli que Sa et se trouvent à certaines distances de Sa, distances qui varient en fonction de la probabilité de l'évocation de Ra. En conséquence, ces stimuli qui font partie du même continuum présentent des degrés de similarité variables. C'est de cette manière que la tendance à généraliser se manifeste sur le plan du stimulus. Sb, Sc, Sd, ..., Sx constituent un gradient de similitude.

Dans le contexte d'apprentissage d'une langue étrangère, on rencontre cette situation assez souvent. Prenons le cas de l'interférence **curiouse*[2]. Les stimuli sont les contextes d'utilisation de telle ou telle langue ; ils sont désignées par : S_{fr}, S_{ro}, S_{es}, S_{it} qui forment un gradient de similitude, vu la proximité de ces quatre langues romanes.

Les réponses associées à ces stimuli sont, dans ce cas, désignées par: R_{fr}, R_{ro}, R_{es}, R_{it} et forment à côté des stimuli un gradient de généralisation car chaque stimulus présente la probabilité d'évoquer une des réponses.

[2] Exemple d'interférence rencontrée dans le corpus d'une étude menée par nous en 2009-2010.

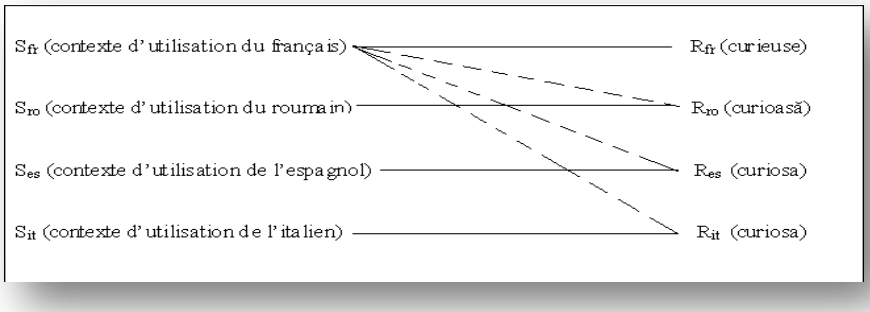


Figure 2 – Cas de généralisation **curiouse*

Dans le cas de l'interférence **curiouse* (produite dans un contexte d'utilisation du français) le S_{fr} évoque par « analogie de forme ou de sens » (Debyser, 1970 : 39) un autre stimulus S_{ro}, S_{es} ou S_{it} et, en conséquence, la réponse (**curiouse*) est une contamination entre les réponses R_{ro}, R_{es} et R_{it} associées à ces stimuli. Dans la figure ci-dessus, les lignes continues représentent les connexions avec les réponses correctes à apprendre, tandis que les lignes interrompues représentent les tendances à généraliser.

Si on retient qu'il y a généralisation chaque fois qu'une réponse incorrecte, qui ne correspond pas au stimulus donné, vient se substituer à une réponse correcte à un certain moment de l'apprentissage, on peut déduire que « la psychologie de la généralisation serait donc la psychologie des erreurs, des mauvaises réponses » (Florès, 1957 : 406). F. Debyser affirme que sans généralisation il n'y aurait jamais apprentissage (Debyser, 1970 : 40).

Le phénomène inverse à la généralisation est la différenciation (discrimination) qui peut être définie comme la diminution progressive de la généralisation comme résultat du renforcement de la pratique de Sa → Ra et la présentation non renforcée de Sb (Gibson, 1991: 49). Donc, la généralisation et la discrimination sont interdépendantes et leur rapport est déterminé par le degré de similitude des items. Plus la ressemblance des stimuli Sa et Sb est grande, plus leur discrimination est difficile.

Dans un autre ordre d'idées, l'apprentissage est d'autant plus facile que le degré de généralisation est plus haut, car le transfert positif apparaît. Mais, le revers de la médaille est que le nombre d'erreurs (d'interférences intra-série) augmente aussi en fonction du degré de similitude des items.

L'apparition de la généralisation et de la discrimination dépend aussi du moment de l'apprentissage. C. Florès (1957 : 408) reprend les résultats des travaux de E. J. Gibson conformément auxquels les stimuli peu similaires déclenchent la généralisation surtout au début de l'apprentissage, tandis que les stimuli très similaires peuvent être confondus même lors de la dernière phase de l'apprentissage.

F. Debyser observe que la généralisation se distingue de la discrimination par le fait qu'elle est « en quelque sorte une tendance naturelle » (Debyser, 1970 : 41) tandis que la discrimination est créée surtout en situation d'apprentissage et « c'est notamment une pratique pédagogique très employée pour lutter contre les interférences que peut entraîner la généralisation » (*ibid.*). Afin de renforcer la discrimination pour éviter les interférences, il faut augmenter la distance entre S1 et S2, selon F. Debyser. Alors, on doit trouver des stimuli plus complexes Σ1 et Σ2 qui auront le rôle de repères différenciateurs.

3. Projets sur similitude et intercompréhension entre les langues

Pendant les dernières décennies, les chercheurs ont mis en place des projets européens comme Galatea, Galanet, Galapro, EuroCom, EuRom4, IGLO, qui accordent du crédit à l'influence positive (transfert) entre les langues. Ils valorisent beaucoup la proximité des langues dans le but d'une intercompréhension qui sert de point de départ dans l'acquisition d'une langue étrangère proche.

L'intercompréhension est souvent vue comme un principe de communication représenté par « le fait de comprendre les langues sans les parler : chacun parle ou écrit dans sa langue, et comprend ou lit celle de l'autre » (Ploquin cité par Degache, 2006 : 14). Cependant, certains chercheurs considèrent que ce principe de communication « ne se prête pas bien aux situations de communication réelles qui réunissent des individus qui ne peuvent pas désigner de manière exclusive leur propre langue » (Carrasco, Degache & Pishva, 2008 : 4). Dans le cas d'un un locuteur pour lequel la langue romane n'est pas sa propre langue, mais une langue seconde, ne pourrait-on plus parler d'intercompréhension ? Comme réponse à cette question, quelques chercheurs ont donné une définition plus élargie et plus explicite de l'intercompréhension :

Un mode de communication où chacun s'engage à comprendre la langue de l'autre et à se faire comprendre dans sa (ses) langue(s) romane(s) de référence tout en considérant ce mode comme un moyen de développer ses connaissances de plusieurs langues et ses aptitudes à les comprendre à l'écrit et à l'oral. Entendue ainsi, l'intercompréhension consiste d'abord à faire l'effort de comprendre les autres, et ensuite seulement, parce que nul n'est obligé de réagir, à s'exprimer dans une langue de la même famille que l'on maîtrise suffisamment. (Carrasco, Degache & Pishva, 2008: 3)

Et une définition qui présente l'intercompréhension au-delà de son aspect linguistique:

il s'agit d'abord de s'efforcer à comprendre l'autre, puis d'employer des moyens juges aptes à se faire comprendre, donc ouverts à la négociation et portant, bien entendu, sur le choix du code linguistique, alors que, comme le souligne Blanchet (2004), elle ne relève pas "que de la proximité typologique, mais aussi d'autres proximités – gestuelles, culturelles, sociales...- et de l'implication des locuteurs". (Degache, 2006 : 21)

Nous prenons les projets Galatea et Galanet et Galapro et Miriadi comme exemples représentatifs pour montrer l'importance de la proximité linguistique qui permet l'intercompréhension dans la tentative de compréhension et, finalement, d'acquisition d'une langue étrangère proche. Galatea a débuté en 1992, sous la direction de L. Dabène et a été promu par le *Centre de Didactique des Langues* de Grenoble. À la base du projet se trouve l'idée que:

Les langues romanes possèdent en commun un atout insuffisamment exploité qui pourrait contribuer à leur diffusion en dehors de leur domaine naturel d'emploi : leur proximité linguistique. Elles constituent un continuum fondé sur leur origine latine commune qui permet d'assurer de façon aisée un minimum de communication entre locuteurs de langues différentes. (Carrasco Perea, 2006 : 164)

Galatea s'adresse à un public large, surtout aux personnes qui ont plus de quinze ans et qui veulent découvrir une ou plusieurs langues romanes. Ce projet a deux principes directeurs. Le premier se réfère à la manière d'aborder une langue romane, à savoir par compétence dissociée. On se préoccupe de la compréhension écrite et, au fur et à mesure qu'on avance, on passe à la compréhension orale, en laissant de côté l'expression écrite ou orale. Le second principe est la possibilité d'apprentissage consécutif de trois langues romanes. Les deux principes s'appuient sur la mise à profit de la similitude linguistique.

Le projet Galanet démarre comme un prolongement naturel de Galatea. Si Galatea vise la compréhension entre paires de langues romanes, Galanet va plus loin et vise l'intercompréhension entre les locuteurs romanophones. Galanet a mis au point entre 2001-2004 une plateforme Internet qui permet d'apprendre à communiquer et à agir en quatre langues (espagnol, français, italien et portugais principalement mais également dans d'autres langues néolatines) en comprenant la/les langue(s) des autres et en se faisant comprendre. Les objectifs de Galanet sont le développement d'une pédagogie de l'intercompréhension en langues romanes et l'apprentissage des langues romanes en relation directe avec des étudiants européens ou non, grâce aux TICE.

Si Galatea et Galanet impliquaient dans leurs projets surtout le français, l'italien, l'espagnol et le portugais, le nouveau projet européen, Galapro[3], depuis 2008, implique aussi le roumain et le catalan. Il vise la formation des formateurs à l'intercompréhension en langues romanes.

Miriadi est un projet récemment démaré (décembre 2012) dans le domaine de l'intercompréhension qui se propose de contribuer à l'innovation de l'enseignement-apprentissage des langues par la promotion de formations à l'intercompréhension en interaction sur Internet.

Tous ces projets s'appuient sur l'idée que la méthode intercompréhensive serait très efficace dans l'apprentissage d'une langue étrangère proche, car elle favorise le mouvement d'une langue à l'autre, dans le processus d'apprentissage, et apaise les craintes de l'apprenant liées à l'acquisition d'une nouvelle langue.

Lors de la première étape de l'apprentissage d'une langue, un obstacle important est dû à ce que le rapport entre son et graphie dans la langue cible n'est pas le même que dans la langue maternelle. Dans le contexte où les similitudes entre les langues peuvent faciliter l'apprentissage mais peuvent aussi être des sources d'erreurs, toujours, au début du processus d'apprentissage, la production en langue étrangère sera parsemée d'interférences. Mais, le fait que la phase de production intervienne après celle de la compréhension ne permettra pas la fixation des interférences dues à la proximité linguistique. Par conséquent, selon nous, au moins au début de l'apprentissage il fallait profiter de la proximité des langues et encourager les transferts.

Bibliographie

CARRASCO PEREA, Encarnación (2006), *L'intercompréhension romane, véritable projet européen : les dispositifs Galatea et Galanet (CD-Rom et plate-forme collaborative)*, en ligne, http://www.galanet.eu/.

[3] Les universités partenaires sont : Université de Aveiro, Université Stendhal Grenoble 3, Université Complutense de Madrid, Université Autonome de Barcelone, Université Mons-Hainault, Université Lumière Lyon II, Université de Cassino, Université « Alexandru Ioan Cuza ».

CARRASCO, Encarnación, DEGACHE, Christian. & PISHVA, Yasmin (2008), *Intégrer l'intercompréhension à l'université. L'intercompréhension, Les Langues Modernes*, en ligne, http://www.galanet.eu/.=[

DEBYSER, Francis (1970), « La linguistique contrastive et les interférences », *Langue Française* 8/1, *Apprentissage du français langue étrangère*, pp. 31 - 61.

DEGACHE, Christian (2006), *Didactique du plurilinguisme. Travaux sur l'intercompréhension et l'utilisation des technologies pour l'apprentissage des langues*, dossier d'HDR, volume I, Introduction (pp.1-36), Université Stendhal-Grenoble 3, en ligne, http://www.galanet.eu/publication/fichiers/HDR2006_DegacheC.pdf.

ELOY, Jean-Michel (2004), « Langues proches : que signifie les enseigner ? », *Revue de dialectologie des langues-cultures et de lexiculturologie* 136, pp. 393-402.

FLORES, César (1957), « Le rôle de la similitude des éléments dans l'apprentissage et le transfert », *L'année psychologique* 57/2, pp. 399-424.

GIBSON, Eleanor J. (1991), *An Odyssey in Learning and Perception, A Systematic Application of the Concepts of Generalization and Differentiation to Verbal Learning*, Massachusetts Institute of Technology, pp. 41-70.

LAZARD, Gilbert (2006), *La quête des invariants interlangues*, Honoré Champion Editeur, Paris

ROBERT, Jean-Michel (2004), « Proximité linguistique et pédagogie des langues non maternelles », *Revue de dialectologie des langues-cultures et de lexiculturologie* 136, pp. 499-511.

SAPIR, Edward (2001), *Le langage. Introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot & Rivages.

Pojet Galanet : www.galanet.eu

Projet Galapro : www.galapro.eu/?p=47&language=POR

Galapro – *Formation de formateurs à l'intercompréhension en Langues Romanes*, document électronique disponible à l'adresse : http://eacea.ec.europa.eu/llp/projects/public_parts/documents/languages/lan_135470_pr_galapro.pdf

Projet Miriadi : https://www.miriadi.net/

PRINCIPLES AND MORALITY IN TRANSYLVANIAN NOVELS

Marosfoi Eniko
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Literature, as mirror of life, is the perfect reflection of human psychology changes. I have the intention to show in this paper, that in literary works are set a long line of social norms, values, systems of connections and influences, literature portraying social reality, even when its object is to imitate the human inner world.

Keywords: inner world, norm, value, novel, social reality

Legătura între literatură şi societate este indiscutabilă, având în vedere caracteristica literaturii de forță modelatoare a societății. Literatura este oglinda fidelă a conoașterii, a sentimentelor. Pe lângă transmiterea de idei şi informații concrete sau de conținut cognitiv, ea se străduie în a descifra derivațiile datelor şi judecății valorilor cu scopul de a lărgi sau de a menține sistemul emoțional al cititorilor în cadrul normelor acceptate sau acceptabile. În operele literare ne sunt înfățișate şirul lung de norme sociale, valori, sisteme de legătură şi de influență, literatura înfățișând realitatea socială, chiar şi atunci când obiectul ei este imitarea lumii interioare a omului.

Orgolii de Augustin Buzura este un roman al socialului, tema centrală fiind lupta fiinţei cu sine şi cu împrejurările care îl trădează, îl deformează şi îl pervertesc pe om. Protagonistul romanului aspiră spre liniște şi împăcare interioară şi se zbate cu întrebări la care nu primește răspuns. Doctorul Ion Cristian „Se simte încorsetat, amenințat şi asediat din toate părțile şi reacţionează ca un ins asediat: pentru a rezista, se organizează ca o redută. E prins într-o țesătură complicată de relații şi de determinări. De aceea, e când ofensiv, când retractil. ... El oscilează între teama de a nu fi învins şi mândria de a nu fi întotdeauna învingător."[1]

Orgolii este romanul luptei dintre spiritualitate şi bestialitate, dintre perversitate şi raţiune, dintre personalitate şi lichele, dintre ipocriţi şi cinstiţi, confruntarea între păstrarea valorilor şi agresivitatea primară a spiritului şi moartea psihică. Protagonistul Ion Cristian, medic, cercetător, parcurge treptele devenirii ca victimă a sistemului, dat fiind că operează un rănit, fără a ţine cont de aspiraţiile politice ale acestuia. El fiind doctor, are obligaţia de a vindeca, dar acest fapt nu-l disculpă în faţa autorităţilor, este acuzat de complicitate cu banda lui Sterian şi dus în închisoare. Aici se întâlnește cu unul dintre „călăii" săi, anchetatorul Varlaam. În fața acestui torționar al sistemului se dovedește a fi un ins cu o integritate de nezdruncinat, mai bine se lasă chinuit decât să recunoască ceea ce nu a făcut. Se desfăşoară o luptă pe toate fronturile între anchetator şi doctor, se confruntă atât psihic cât şi fizic, amândoi ținându-se cu îndârjire de adevărul propriu. Câştigător din această bătălie nu iese niciunul dintre ei, fiecare pierde pe linia sa mai slabă de apărare, doctorul Cristian pe plan fizic iar adversarul său pe plan psihic.

Ceea ce îl marchează profund pe Cristian în acest episod al vieții este confruntarea şi dezamăgirea cauzată de vechiul prieten, Redman. Nu bătăile sau chinurile îl preocupă cel mai mult, ci gândul că a fost trădat, acuzat de cineva în care credea, căruia îşi plângea suferințele, îi

[1] Ion Simuţ, „Romanul conştiinţei etice", prefaţă la romanul lui Augustin Buzura, „Orgolii", Editura Art, Bucureşti, 2008, p. 9.

relata planurile, visele. Cristian, fiind om al principiilor, este profund deziluzionat, se simte înșelat în cel mai nedrept mod posibil. Nu înțelege fapta, nu-i vede rostul și cauza. Peste ani, când se reîntâlnesc reușește să-i adreseze întrebările chinuitoare dar răspunsurile nu-l liniștesc, îl zbuciumă și mai tare. Din punctul lui de vedere este inacceptabil ca un om să-și abandoneze principiile, să renunțe la legile conduitei morale doar pentru afirmare socială, pentru ascensiune, pentru putere. „După mine, mai catastrofală chiar decât un război mi s-a părut a fi pervertirea ideilor. Niciuna rămasă întreagă, niciuna nealterată, nesmintită.”[2] Una dintre posibilele explicații ale faptei lui Redman este că omul simplu, integrat într-o grupare, își găsește auto-justificare în ideea că și liderii grupului trăiesc și acționează după filozofia lui de viață, deci această idee este recunoscută și necesară în vederea accensiunii, ca urmare este acceptată și considerată bună. Scopul oamenilor slabi, cu minim de respect de sine de cele mai multe ori, este obținerea distincțiilor, doar că aceste scopuri sunt superficiale, nedemne de persoanele cu adevărat gânditoare și ca urmare sunt neacceptate de doctorul Cristian.

Aceeași întâmplare ne este povestită și din punctul de vedere al „călăului nr. 2”, Redman. Diferența în amănunte nu este atât de mare încât să nu se poată decide cu siguranță dacă atitudinea doctorului, și după ani lungi, este drept, dacă nu a exagerat cu acuzațiile aduse prietenului din tinerețe. Profesorul Cristian, fiind om al rațiunii, ca un ins care „nu poate ierta nicio incorectitudine”[3], a cărui filozofie conducătoare a vieții este adevărul și cinstea, nu se lasă condus de sentimente și cu logică necruțătoare anulează încercările lui Redman de a-și explica faptele. Într-un final numai mila îi mai rămâne doctorului ca sentiment față de acest om decăzut, pentru că, având în vedere că scopul final în favoarea căruia acționăm izvorăște din inițiativa și decizia noastră, ambiția nu se acceptă ca și circumstanță atenuantă.

În roman avem dovada nimicirii sistematice, voite a relațiilor interumane, destrămarea și distrugerea valorilor, pervertirea ideilor constructive, sănătoase, bune. Prin amenințări mocnite, prin șantaj, prin apelare la conștiință sau menționarea familiei sau a altor lucruri importante, se trezește sentimentul fricii și al nesiguranței personale, ajungând astfel la rezultatul dorit ca trădare, compromitere sau convingere. „Oricât de tari sentimente ai avea, mizeria și frica le temperează, le schilodesc; ele nu lasă loc gândurilor, dragostea, prietenia se atrofiază, dispar, vorbele își pierd sensul; nepăsarea ia locul revoltei ca să se dizolve și aceasta în umilință și depersonalizare.”[4] Persoana rămasă fără valori de bază se detașează de societate și devine vulnerabilă în izolarea impusă de nesiguranță. Se distrug astfel familii, prietenii, cum este și în cazul personajelor operei, cei doi, prieteni din timpul studenției, se transformă în dușmani neînduplecați.

Un aspect interesant psihologic și din punct de vedere al principiilor morale este relevat când Redman îi povestește lui Andrei cele întâmplate. Auzind relatarea evenimentelor prin prisma lui, parcă nici nu ne pare atât de vinovat. Însă, analizând faptele, pornind de la motivația lor, ni se arată un personaj obscur, călăuzit de principii întoarse pe dos, jalnice, nesimnificative și vorbele ca „am văzut că nu găsește limbaj comun cu propriul său copil, v-a sacrificat o dată, a neglijat-o pe Stela și pe tine”[5] lasă cititorul cu gust amar, ne readuce cu gândul la parșivenia servitorilor regimului. Încercarea lui Redman, fost procuror și profesor, de a influența părerea copilului despre propriul părinte, prin sugerarea unui comportament neadecvat față de familie,

[2] Augustin Buzura, „Orgolii”, Editura Art, București, 2008, p. 323.
[3] idem, p. 59.
[4] idem, pp. 228-229.
[5] idem, pp. 179-180.

prin inspirarea neadevărului, este dovada unui comportament josnic, degradant, însă necesar pentru avansare în carieră.

Acest procedeu, de a împroșca cu noroi ideile sau principiile consacrate, este una dintre metodele psihologice folosite de regim pentru a înstrăina omul, pentru a-l alunga în singurătate, în neîncredere. Astfel, omul, afectat psihic și comportamental prin teroarea atât politică cât și morală, schimbat în mentalitate prin deformarea principiilor, a valorilor tradiționale ca patriotism, respect față de familie, față de religie, demnitatea umană, prețuirea cuvântului dat și a comportamentului cu „coloana dreaptă", își pierde respectul față de principii, de valori, de sine. Prin sugerarea permanentă a sentimentelor de umilință sau culpă socială, se ajunge la formarea maselor, grupurilor fără spirit de apartenență, guvernați de nevoile și interesele primare, ușor influențabile. „Moartea psihică apare pe neobservate și se instalează trainic, uneori definitiv."[6]

Secvențele pregătiri alegerii rectorului sunt și ele mărturii scrise ale principiilor pervertite și degradate. Altă cauză, alte efecte, dar același istoric. Unii își propun un scop și își aleg mijloacele. În cazul acesta, al profesorilor, doctorilor, academicienilor Instituției, Buzura denunță barbarismul originar existent în fiecare. Cei care acționează după zicala „scopul scuză mijloacele" sunt puși în opoziție cu cei cu adevărat inteligenți, morali, principiali. Profesorul Codreanu, al treilea pe lista candidaților, dorind cu orice preț ascensiunea, gândește la rândul lui: „Dacă se vor neutraliza reciproc între ei, se va putea sugera ideea unui rector tânăr"[7] și urmărind numai scopul, nu și efectul, iscă împotriva academicianului Ion Cristian o adevărată campanie de discreditare.

Deşi este descris ca fiind un individ cu o vocaţie etică tranşantă, Cristian nu este şi un presonaj idealizat de scriitor. Stările de confuzie şi de dramă pe care le trăieşte acesta nu îi dau curaj să urmeze adevărul absolut aşa cum îşi doreşte. „Şi eu care voisem să urlu pur şi simplu, îmi amintesc precis asta, eu doream să ţip, să mă dezagreg, poate că niciodată nu fusesem mai umilit în proprii mei ochi decât atunci..."[8], recunoşte însuşi doctorul. Din cauza orgoliului, niciodată nu poate atinge momentul originar al raţiunii pure, absolute. Oscilația între a menține sau nu relația cu Vera Panaitescu, felul distant și nesigur cum vorbește cu Andrei, rușinea sau distanța forțată și voită față de Elvira, ne dezvăluie un om care totuși, într-un fel, este guvernat de sentimente.

Se poate observa o paralelă între operele lui Augustin Buzura, din perspectiva intervenţiei exteriorităţii, o intervenţie adesea, chiar cel mai des, brutală asupra personajului principal, care adesea este un simplu privitor, asupra căruia se răsfrâng acţiunile celorlalţi şi care suportă consecinţele. Spaţiile închise în epica lui Buzura ne pot apărea ca o exteriorizare a fiinţei tot atât de închis în sine ca şi camerele în care se poartă discuţiile care distrug sufletul, evocă amintiri nedorite, deşteaptă întrebări fără răspuns.

Un motiv central în roman este monologul interior. Acest tip de monolog îi_apare cititorului ca o confesiune a personajului, ca o căutare a răspunsurilor la întrebări fără răspuns, la probleme reale sau imaginare, ca o zbatere între real şi imaginar. Vizând personajul principal, Alex. Ştefănescu afirma că „Monologul interior este utilizat şi în romanul „Orgolii", dar nu ca unic procedeu narativ. Simţind adierea morţii, se gândeşte, în sfârşit, şi la sine, rememorând momente semnificative din biografia lui şi trecând în revistă diverse probleme de familie rămase nerezolvate."[9] Monologul interior ne dezvăluie personaje care sunt victime ale nereuşitei şi

[6] idem, p. 289.
[7] idem, p. 142.
[8] idem, p. 351.
[9] Alex. Ştefănescu, *La o nouă lectură- Augustin Buzura (II)*, în „România literară", nr. 32/2004

complexelor proprii, care se zbat între compromisuri, dorinţa de confort social, mărturii ale inactivităţii intelectuale, încercări ale regăsirii sinelui.

Prin întreţeserea trecutului cu prezentul, evocarea evenimentelor din punct de vedere sociologic, autorul solicită citiorul la retrăirea dinamicii şi motivelor istoriei. Augustin Buzura în scrierile lui arată cititorilor suferinţa eternă, atemporală a fiinţei, soarta omului împrejmuit cu temeri, probleme, întrebări chinuitoare. Prozatorul construieşte o simetrie interesantă, atractivă şi eficace între sociografia realistă şi reprezentarea sufletului, privind adânc în interiorul eului. „Prozatorul, în buna tradiţie a spiritului ardelenesc (pe care îl continua), a investigat bolgiile morale ale conştiinţei personajelor sale, călăi şi victime, complici şi evazionişti, puternici ai zilei sau oameni obişnuiţi. Impactul de neşters al crimelor şi fărădelegilor comunismului asupra fizionomiei noastre morale, sociale şi culturale este ceea ce romancierul încearcă să surprindă şi să configureze în textele sale. [...] Nu relaţia prozatorului cu istoria este, prin urmare, esenţială în structura operei sale, ci cea cu elementul antropic. Din acest punct de vedere, romanele sale nu sunt numai o colecţie de psihologii (multe dintre ele, deviante), ci şi un bestiariu al lumii româneşti postbelice."[10]

Conflictul doctorului cu lumea exterioară confirmă adevărul că lupta dintre puterile sociale ostile duce la modificarea ordinii valorilor. Doctorul Cristian experimentează cum dorința de avansare perverteşte valorile, cum prietenia se schimbă în invidie, cum dorința răsturnării raporturilor de ierarhie dă naştere lipsei de noblețe sufletească şi decăderii sau cum dezvinovățirea distruge relațiile omeneşti. Prins în capcana dorințelor de ascensiune ale lui Redman şi ale colegilor, se găseşte prins în labirintul lui Dedal. Rătăcit printre obsesiile, complexele, atitudinile fățarnice ale anturajului extrafamiliar, el caută, cercetează, dar nu găseşte calea de ieşire din impasul psihic cauzat de aceste forțe externe. Nu înțelege nici faptele, nici intențiile şi nici nu le poate accepta, devine prizonierul timpului trăit. Retragerea, dispariția lui sunt exteriorizarea revoltei tacite împotriva oamenilor şi implicit împotriva societății care permite risipirea caracterului nobil, frumos al omului.

Într-un cadru mai larg este zugrăvită, în romanul *Zarándoklás a panaszfalhoz* al lui Bálint Tibor, metamorfoza principiilor milenare. Între circumstanțele lumii schimbătoare, autorul urmăreşte relațiile umane, comportamentele bizare, tulburările psihice şi momentele în care valori precum familie, credință, bun simț sau prietenie se transformă în nonvalori. Cel care le promovează, personajul central al operei, Bárány, îşi motivează faptele, gândurile şi spusele prin viața proprie, o viață plină de lipsuri, de frustrări, de nevoi nesatisfăcute, fiind respins de societate din cauza invalidității lui. Chiar şi căsnicia eşuează, după cum se stinge în el şi credința în Dumnezeu. Dar, oare acei oameni care din motive exterioare lor se schimbă în fire, merg în iad sau merg prin iad? Le putem explica plauzibil faptele? Atât Redman cât şi Bárány trec printr-o schimbare a sinelui, schimbare declanşată de starea de nemulțumire față de viața lor socială. Zbătându-se amândoi din cauza unui complex de inferioritate pentru că nu se simt confortabili în societatea, în ambianta în care trăiesc, îşi găsesc ei modalitatea de a ieşi din această stare deprimantă. Singura lor vină constă în faptul că metodele găsite, care desfigurează principiile după care viețuieşte sau ar trebui să viețuiască omenirea, nu sunt cele ortodoxe. Pentru că prin distrugerea altor vieți nu se poate câştiga liniştea proprie. Cu toate că ideea călăuzitoare, de a ieşi, în cazul lui Bárány, din singurătate, iar în cazul lui Redman, din anonimat, este de înțeles, ei fac totuşi greşeala cea mai mare posibilă. Călcând ideile fundamentale în picioare, ei pervertesc toate valorile necesare statorniciei umane, sociale.

[10] Voncu Răzvan, *Turnanta „Recviem pentru nebuni şi bestii", o cheie a operei lui Augustin Buzura*, în „Cultura", nr.438/2013.

Ro

Conturarea complexității personajelor, a acțiunilor lor și a consecințelor acestora solicită cunoștințe vaste de psihologie din partea scriitorilor, Buzura fiind în avantaj față de Bálint din cauza formației lui de psihiatru. El a reușit să pătrundă în cele mai adânci conexiuni ale psihicului, demonstrând prin figurile sale că orice conviețuire necesită colaborare, dragoste pentru aproapele, limbaj și voință comună. Una dintre virtuțile doctorului Cristian este că a avut puterea de a învinge nevoia primară de superioritate, ceea ce nu a reușit Redman și din care cauză, din prieten s-a transformat în călău, nimicind și anulând legăturile umane pozitive, constructive. Citind cartea, se poate presupune că acest personaj nu beneficiază de suportul nimănui, este singuratic, fără familie și fără prieteni.

Parafrazând ideea lui Martin Buber că „spiritul nu este în Eu, ci în relația dintre Eu și Tu”[11], individul devine o persoană cu însușiri sociabile numai prin relaționare cu un alt individ. Numai prin relație cu alți indivizi putem vorbi de dialog, forma comunicării prin care progresează societatea și care are rolul cel mai important în formarea individualității. Niciunul dintre personajele discutate, nici Redman, nici Bárány nu pot intra într-un adevărat dialog cu o altă persoană, gândurile lor sunt mai degrabă expuneri, monologuri, ceea ce confirmă starea lor de însinguraţi, marginalizați, trăsături autoimpuse, având în vedere că amândoi au avut șansa și posibilitatea alegerii. Aflându-se în fața lui Ianus[12], ei au ales calea greșită, cea a răutății, a invidiei, a degradării morale.

Bárány, inițial, își duce zilele călăuzit de vocea și îndemnul lui Dumnezeu, pare a fi un om sfânt. Cu atât mai neașteptat vine întorsătura când el se revoltă împotriva a tot ce este bun, frumos sau pozitiv și declară că de acum încolo „aflaţi, eu voi fi noul Antihrist. Căci v-am zis doar: nu e bine ca omul să rămână singur, fiindcă în însingurare îşi va stârni îndrăzneala, îşi va ațâța pohtele, îşi va înteți mânia. Asupra mea toate astea s-au împlinit, păziţi-vă dar de mine.”[13] Eșecul social permanent îl transformă într-un renegat. Trist este că își va transpune ideile în fapte și va otrăvi cu ele și sufletul fiului lui. Va deveni o persoană care trăiește călăuzit de idei și principii decăzute, autoimpuse, care vor avea drept consecință probleme sociale grave, exteriorizate în relațiile sale interumane. Manifestând interes exagerat după legăturile umane extreme, forțând relația dintre victimă și călău, oscilând între raporturile ciudate de dominație și de subordonare, personajul ne apare când înfiorător, când grotesc, când trivial sau respingător și totodată comic. Nu lipsește umorul negru din construcția figurii lui Bárány și nu numai a lui, în roman prind viață povești ale unor figuri bizare, respingătoare, oferind o viziune prea crudă, negativă asupra omului, punând pe scenă cavalcada celor care suferă și care cauzează suferință, a celor care umilesc și care sunt umiliți. Astfel de asocieri conferă romanului și personajelor sale un aer șocant, provocator.

Viața interioară și cea socială a personajelor întăresc reciproc lumea romanului: structurile sociale oferă substratul necesar dezlănțuirii instinctelor și totodată ele sunt cauza pentru care soarta indivizilor, care se opun figurilor grotești, să fie pecetluite. Desfigurarea pincipiilor și existența socială din anii ’50 ni se arată prin exagerarea trăsăturilor negative, prin faptele descrise în mod extrem de naturalist și controlate instinctiv. O societate normală nu ar lăsa exteriorizarea unor astfel de caractere și comportamente, însă Bálint ne descrie cazuri extreme. Dacă dorim să

[11] Martin Buber, „La vie en dialogue”, Editura Aubier, Paris, 1938, p. 33.
„… l’esprit est pas Moi, mais la relation entre Je et Tu” (trad. ns.)
[12] Ianus: zeul porților, al alegerii căii de urmat, al începutului și al sfârșitului în mitologia romană
[13] Bálint Tibor, „Zarándoklás a panaszfalhoz”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978, p. 98.
„úgy tudjátok meg, én leszek az új Antikrisztus. Mert ugye mondtam néktek: nem jó az embernek egyedül maradnia, hisz akkor köszörüli merészségét, ingerli kéjvágyát, ösztökéli haragját. Rajtam mindez beteljesedett, őrizkedjetek hát tőlem.” (trad.ns.)

judecăm romanul, trebuie să luăm în considerare menirea literaturii de a evidenția prin fapte extraordinare adevărul omenesc, pentru că în spatele fiecărei acțiuni se află lucruri foarte simple, esențiale: durere și dragoste, răutate și brutalitate, revoltă și dor, toate sunt foarte comune, umane.

O regulă a creației artistice este de a reda adevărul omenesc, de a arăta și cele mai mari adâncimi ale sufletului, ale personalității individului, până dincolo de extremități. Bálint respectă această normă nescrisă, aducând astfel la viață personaje comico-grotești, prin care ne arată și ne atenționează, până unde poate ajunge omul și societatea, dacă se dezice de valori, de principii, de morală.

Fiecare om trăiește în context social, fiecare om a avut copilărie. A te naște undeva nu este merit sau glorie, ci este fatalitate. Fiecare decide singur ce face cu această moștenire, cât păstrează și ce clădește din ea. Anii dintre cele două războaie mondiale și cei de după al doilea război mondial nu au adus liniște. Dimpotrivă, frica s-a intensificat într-o măsură de neînchipuit. Sistemele politice s-au schimbat, dictaturile și-au cerut dreptul la conducere. În țara noastră, comunismul, socialismul, oricum s-ar numi, au adus vremea terorii statale și a cruzimii „legalizate”. În această perioadă, oricine putea deveni inamicul poporului. Oameni nevinovați erau răpiți, ținuți secret, în timp ce răpitorii sau călăii scandau lozincile transformărilor sociale, economice. S-a eliminat „inamicul intern”, „reacția clericală” și înainte de toate, chiaburii care exploatează țărănimea muncitoare. Cei găsiți periculoși erau evacuați din locuința lor, mutați din casa lor, deportați sau duși în tabere de muncă forțată. Toate acestea fără sentințe definitive și totuși în concordanță cu legislația în vigoare.

Aceste fapte și consecința lor asupra societății, comunităților sau indivizilor a_devenit tema generală a operelor literare, fiind problemele cele mai grave ale țării, ale populației indiferent de naționalitate, origine, stare financiară sau genealogie. Temele dominante ale literaturii, atât ale prozei cât și ale liricii, constituie și azi fenomenele instinctuale negative, majoritatea creațiilor fiind diagnoza impersonală a stilului de viață, a tribulațiilor umane prezentate obiectiv. Cei care se confruntă cu tulburări de personalitate, parcă dintr-o criză ajung în cealaltă, legăturile lor familiale sau de prietenie sunt complicate și furtunoase, cu greu își găsesc ocupația liniștitoare, întreg modul lor de viață pare autodestructiv, se scufundă într-o adâncă autocompătimire și nefericire.

Evenimentele psihologice ni se revelează prin monolog interior și ne dezvăluie lumea ascunsă, interioară, inconștientă a omului. Operele și personajele trebuie văzute prin prisma acestei lumi. Faptele personajelor fiind ghidate mai ales instinctiv, acești inși pot fi ierați de efectele acțiunilor lor. De aceea, citindu-le, romanele discutate ni se par triste și grave. În fiecare operă există o anumită tentă de a scuza personajele negative și de a învinovăți pe cele pozitive, pentru că aceste opere prezintă drame atât sociale cât și psihologice, sunt expresia tragediilor forțelor interne, a înjosirii umane drept consecință a înjosirii sociale. Ne sunt prezentate legăturile și interacțiunile nedreptății umane și sociale.

Bibliografie:

Ion Simuţ, „Romanul conştiinţei etice”, prefaţă la romanul lui Augustin Buzura, „Orgolii”, Editura Art, Bucureşti, 2008,

Augustin Buzura, „Orgolii”, Editura Art, Bucureşti, 2008

Alex. Ştefănescu, *La o nouă lectură- Augustin Buzura (II)*, în „România literară”, nr. 32/2004

Voncu Răzvan, *Turnanta „Recviem pentru nebuni şi bestii“, o cheie a operei lui Augustin Buzura*, în „Cultura”, nr.438/2013

Martin Buber, „La vie en dialogue”, Editura Aubier, Paris, 1938

Bálint Tibor, „Zarándoklás a panaszfalhoz”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978

REPRESENTATIONS OF PURIFICATION IN LATIN TERMINOLOGY

Dana Nicola
PhD Student, West University of Timişoara

Abstract: The study treats the terms relating to the purification, which, although there are not synonyms with the adjective purus, they refer to the idea of cleaning, of physical and moral purity or to the opposite of them. The article insists on terms: referring to the physical action of removing dirt, of erasing, of washing, such as: abstergeo, -ēre, -tersi, -tersum, lavo, -āre, lavi, lavatum, limpido, -āre, verro, -ĕre, the adjective mundus(3); terms that express the exact opposite, meaning corruption, contamination such as the verbs aspergo ,-ĕre, spersi, spersum, lino, -ĕre, polluo, -ĕre, puteo, -ēre, tabeo, -ēre or the substantives caries, -ei(f), cloaca, -ae, deformatio, -onis(f), paedor, -oris(n); terms with a spiritual meaning such as baptizo, -āre, libo, -āre, -avi, -atum, or with moral meaning: pudeo, -ēre; terms that describe the place where the ritual of purification takes place: balineum, -i, thermae, -arum, caldaria, -ae. The end of the work paper refers to the importance of purification in the daily life of the Romans, a fact proven by the multitude of terms that express the idea of purification.

Keywords: cleaning, corruption, dirt, purification, washing

Prezentul studiu zăbovește asupra acelor cuvinte din vocabularul limbii latine care, deși nu pot fi puse în relație de sinonimie cu adjectivul *purus*, termenul de bază al purificării, trebuie amintite în contextul purificării, deoarece fac trimitere la ideea de curățenie, de înlăturare a mizeriei, fie la nivelul mediului înconjurător, fie la nivelul corpului însuși sau la opusul acestora, mai exact la procesul de murdărire, de pângărire.

Astfel, amintim *abstergeo,-ēre, -tersi, -tersum***,** verb care are sensul *de a șterge, a înlătura, a face să dispară*. Acesta își are etimologia în verbul *tergeo, -ēre, tersi, tersum*, cuvânt vechi și uzual, care înseamnă el însuși *a șterge, a curăța*, iar cu sensul figurat, mai rar, *a corecta și a ispăși*. Participiul perfect al acestui verb, *tersus(3),* a dobândit sensul propriu de *spălat, curat* și pe cel figurat de *șlefuit, îngrijit, elegant, corect*. Derivatul *tersus, -us(m)* arată acțiunea de *spălare*, de *curățire*. Pornind de la verbul *tergeo* se formează următorii compuși: *circumtergeo, -ēre* cu sensul de *a șterge jur împrejur*; *detergeo, -ēre*, cu sensul de *a îndepărta ștergând, a curăța, a șterge*, iar la figurat *a curăța, a distruge, a sparge*; derivatul său *detersio, -onis(f)* indică procesul de *curățire*; *extergeo, -ēre, a curăți ștergând, a șterge*; *pertergeo, -ēre, a șterge bine, a freca*. I s-au apropiat ca sens de către gramaticieni substantivele *mantele, -is (n), mantelium, -ii*, și *manutergium, -ii*, toate cu sensul de *ștergar de mâini, prosop*.

Aspergo,-ĕre, spersi, spersum este un verb care se potrivește contextului dat datorită sensului său figurat, anume, *a murdări, a mânji, a stropi*. Sensul propriu al acestui verb este *a răspândi, a arunca.* Substantivul derivat *aspergo, -inis(f)* face referire atât la *stropire*, cât și la *picături*, la *ploaie*, la *val.* Aceste cuvinte au ca etimon verbul *spargo,-ĕre, sparsi, sparsum*, un cuvânt vechi și clasic, folosit cu sens propriu sau figurat, cu referire la partea fizică sau la cea morală, *a împrăștia, a răspândi, a risipi, a dispersa*. În poezie dobândește înțelesul de *a acoperi cu un strat, a presăra, a stropi, a scălda, a uda*. Termenul s-a conservat în limbile romanice.

Purificarea este exprimată şi de verbul *baptizo, -āre*, verb utilizat în limbajul bisericesc, împrumutat din grecescul βαπτίζω, care are sensul de *a boteza*, adică de a purifica trupul şi spiritul prin intermediul botezului. Acest verb împreună cu derivaţii săi au vieţuit în limbile romanice. Derivaţii săi sunt sunt la fel de importanţi în limbajul bisericii: substantivul *baptisma, -atis(n), stropire cu apă, abluţiune*; *baptista, -ae(m)* şi *baptizator, -oris(m)* îl numesc pe botezător; *baptisterium, -ii* este bazinul de scăldat şi înot, iar în limbajul religios desemnează locul unde se botează; substantivul *baptizatio, -onis* denumeşte procesul de *botezare*.

În contextul curăţeniei, al purificării trupeşti se impune să surprindem şi locul unde acest proces, acest ritual are loc. Astfel amintim *balineum, -i*; *balneum, -i,* cuvinte care-şi dispută supremaţia însemnând loc unde are loc curăţirea fizică, spălarea trupului, aşadar *sala de baie*. Formele de plural *balnea, -orum(n)* şi *balneae, -arum(f)* sunt numele latineşti ale băilor publice, importante pentru romani atât din punctul de vedere al igienei, cât şi din punct de vedere social, câtă vreme acestea reprezentau un punct important de petrecere a timpului liber graţie diverselor activităţi organizate, dar şi datorită posibilităţii de a crea legături între cetăţeni. Forma de plural pare a fi cea dintâi folosită, pe când singularul apare doar în perioada imperială. *Balineum* şi *balneum* sunt adesea alăturate, fiind cuvinte vechi şi uzuale, ce se regăsesc în limbile romanice. Cuvintele mai sus menţionate sunt împrumutate din grecescul τὸ *βαλανεῖον,τὰ βαλάνεια*, câtă vreme termenul latinesc utilizat în acest sens a fost *lavatrina*[1]**.** Grupul *–ln-* regăsit în *balneum* a fost rar în limba latină, motiv pentru care a şi dispărut de timpuriu. Din familia de cuvinte a lui *balineum(balneum*) fac parte şi următoarele cuvinte: *balnearius*(3), cuvânt vechi şi clasic, indicând ceea ce ţine *de baie*, pe când pluralul *balnearia, -orum* numeşte *localul de baie* sau *băile*. În paralel, regăsim adjectivul *balnearis(3)*, formă tardivă, care are acelaşi sens, iar forma de plural *balnearia, -ium* exprimă ustensilele utilizate la baie**.** *Balneator(balineator), -oris(m)* este *patronul băilor, băiaşul*, cuvânt, vechi, întâlnit deja la Plaut, pe care se pare că s-a construit mai târziu *balneo, -āre*. *Balneolum, -i, baliscus, -i, baie mică, balneolae, -arum*, cu acelaşi înţeles, *balneatus(3), balneaticus(3), balnio, -ire, balnitor, -oris(m),* fac şi ele parte din această familie.

În aceeaşi ordine de idei amintim substantivul *thermae, -arum,* care, asemenea lui *balineae, -arum,* este un împrumut grecesc din θερμός, cald, fiind atestat doar în epoca imperială, cu sensul *băi cu apă caldă, terme*, dar şi *tavernă cu băuturi calde* pe lângă terme. Derivaţii săi sunt: *thermarius(3), thermulae, -arum, terme mici, thermularius(3)* şi compuşii plautini *thermopoto, -āre, a se încălzi cu o băutură caldă, thermopolium, -ii, tavernă* în care se vindeau băuturi calde.

Tot în legătură cu purificarea trupească, cu spălarea trupului amintim *calda, -ae, apă caldă*; *caldaria, -ae, cameră de baie caldă, baie caldă, căldare*; *caldarium, -ii, cameră cu căzi pentru baie caldă, căldar*e; *caldarius(calidarius)(3), de căldură*. Toate aceste cuvinte îşi au etimologia în verbul *caleo, -ēre, -ui*, cuvânt vechi şi uzual, care are atât sens fizic cât şi moral, *a fi cald, a fi fierbinte, a arde*, respectiv *a fiebe*, cu referire la stările sufleteşti*: a fi neliniştit,a fi înfierbântat, a fi aprins, a arde*, cu referire la lucruri abstracte: *a fi în toi*[2].

Un substantiv care merită amintit este *caries, -ei(f)*, deoarece sensul său s-a extins de la putreziciunea lemnului la orice fel de putreziciune, indicând alterarea, stricarea, râncezirea, putregaiul, adică absenţa purităţii şi a curăţeniei. Derivaţii acestuia sunt: *carius(3), *cariolus(3), cariosus(3), carians, -ntis*, o formă târzie, toate având sensul de *putrezit, stricat*.

[1] Alfred Ernout şi Antoine Meillet,. *Dictionnaire étymologique de la langue latine-Histoire des mots*, Retirage de la quatrième édition augmentée d'additions et des corrections par Jacques André, C. Klincksieck, Paris, 2001, p. 65.
[2] G. Guţu, *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1983, p. 154.

Deoarece reprezintă canalul de scurgere al murdăriilor**,** trebuie amintit și substantivul *cloaca, -ae,* regăsit și sub formele *clouaca* la Varro și în inscripții, *cluaca* la Varro și Sallustius, *cloca, claca, co(u)acla*, forme mai târzii.[3] *Cloaca Maxima* este numele marelui canal de scurgere în Tibru, la Roma. Sensul figurat al lui *cloac*a este acela de *burdihan*. Derivații săi sunt: *cloacalis(2),* indică tot ceea ce ține *de cloacă*; *cloacarium, -ii*, este impozitul pentru întreținerea canalului de scurgere; *cloacarius, -i, curățitor de hazna*; *Cloacina(Clucina), -ae, purificatoarea*, epitet al Venerei; *cloacinus(3), de cloacă, de hazna; cloacula, -ae, mic canal de scurgere; cloaco, -āre, a murdări, a mânji, a infecta.*

Demne de amintit sunt și următoarele cuvinte: *deformatio, -onis(f)*, care trimite atât la latura fizică exprimând *deformarea, alterarea*, cât și la cea morală, exprimând, la sensul figurat *degradarea*; adjectivul *deformis(2)* înseamnă *urât, respingător*, iar cu sensul figurat este utilizat pentru a reda ceva *rușinos, scandalos, degradant*; *deformitas, -atis(f)* este substantivul utilizat pentru a exprima urâțenia fizică, diformitatea, dar și urâțenia sufletească sau a mediului înconjurător, cu sens figurat substantivul desemnează *rușinea, infamia, dezonoarea;* adverbul *deformiter* se traduce prin *urât, respingător, rușinos, nedemn*; verbul *deformo, -āre* are sensul propriu de *a desfigura, a urâți* și sensul figurat de *a dezonora, a înjosi, a pângări.* Această familie de cuvinte are ca termen de bază substantivul *forma, -ae* care este bogat în sensuri. Sensul concret este acela de *aspect exterior, chip, configurație.* Este utilizat de asemenea pentru a exprima ideea de frumusețe, de chip frumos, fiind pus adesea în legătură cu *facies, figura* sau *species*.[4]Forma se mai utilizează pentru a numi o figură reprodusă de genul unei imagini, a unui portret, a unei statui. Uneori se mai regăsește și cu sensul de *tipar, calapod, stanță, cadră*. Cu sens figurat mai înseamnă *formă, fel, tip, gen, model.* În filologie forma desemnează *specia*, în retorică *figura,* modul deosebit, în gramatică *formă gramaticală*, în limbajul juridic, *normă, regulă*.

Un alt cuvânt cu semnificații în contextul curățeniei trupești și materiale este verbul *lavo, -āre, lavi, lavatum* și numeroasa sa familie ce conține o varietate de compuși și derivați. *Lavo, -āre,* poate fi atât verb tranzitiv, însemnând *a spăla, a scălda*, dar și intranzitiv, cu sensul de *a se îmbăia, a se scălda*, se mai traduce și prin *a uda*, iar cu sens figurat, *a spăla (îndepărtând*). Rădăcina înseamnă *a spăla* și stă la baza a două verbe latinești, primul fiind cel mai sus menționat, singurul conservat în limbile romanice, iar al doilea *lavo, -ĕre, lavi, lautus* este utilizat tranzitiv și marchează acțiunea, având aceleași sensuri de *a spăla, a îmbăia*, însă este atestat doar în poezie și a sfârșit prin a dispărea.[5]Printre derivații lui *lavare* se numără *lavabrum, -i și labrum, -i, sală de baie*; *labellum, -i, cadă mică, lighean, strachină*; *lavacrum, -i, baie, sală de baie, apă de baie*, dar și *botez* și *purificare*; *lavatio, -onis(f), spălare, îmbăiere, baie,* dar și cele necasare pentru baie, baia ca edificiu sau vas de spălat, precum și *botez; lavator, -oris(m) și lavatorium, -ii* este cel care spală hainele; *lavandaria, -orum* sunt *rufele de spălat*; *lavatura, -ae, lavatrina, -ae, latrina, -ae* desemnează toate fie *sala de baie* fie *latrina*; *lavasco,-ĕre, lavito, -āre, a scălda*. Seria de compuși și de derivați ai acestora sporesc familia lui *lavo* și, implicit, a termenilor ce fac referire la curățenie: *elavo, -āre și eluo, -ĕre*, au sensul de *a curăța spălând, a spăla, a se îmbăia*; *delavo, -āre, a spăla*; *circumlavo, -āre* și *circumlavo, -ĕre*; *praelavo, -ĕre* și *praelavo, -āre, a spăla mai înainte, sublavo, -āre, a spăla dedesubt sau în secret.*

De la cel de-al doilea verb, *lavo, -ĕre,* s-a format în perioada imperială, verbul *luo, luĕre, a spăla, a scălda*. De la *luo* derivă *lutor, -oris(m), spălător*, iar dintre numeroșii compuși

[3] Alfred Ernout și Antoine Meillet, *Op.cit.*, p. 128.
[4] *Ibidem*, p. 247
[5] *Ibidem*, p. 344

enumerăm: *abluo, -ĕre, a curăța spălând, a spăla, a șterge, a îndepărta, a purifica* fizic sau moral, dar și *a boteza*, sens întâlnit frecvent în limbajul bisericesc. *Ablutio, -onis(f)*, derivat al verbului mai sus menționat, desemnează *spălarea, purificarea, botezarea*; *ablutor,-oris(m)* este cel care spală, cel care curăță; *colluo, -ĕre, a spăla(curățind), a clăti, a uda, a scălda* cu derivații *colluvies, -ei(f)* cu sensuri ce prezintă interes: *lături, scursuri, haos, mocirlă*, iar în sens tehnic, reuniune a tuturor apelor de spălat, a scurgerilor de ape; *colluvio, -onis(f), scursori, amestecătură murdară, murdărie; diluo, -ĕre*, un verb foarte bogat în sensuri*: a strica(spălând), a curăța(spălând), a dizolva, a dilua*; *eluo, -ĕre, a curăța spălând, a spăla, a curăța*; *elutio, -onis(f), spălare*; *elutrio, -āre*, cuvânt popular care înseamnă *a spăla, a curăța*; *illotus(illutus), nespălat, necurățat; illutibarbus(3), cu barba murdară*; *illutilis(2)*, folosit pentru a desemna un miros urât ce nu poate fi înlăturat prin spălare; *perluo, -ĕre, a spăla bine, a curăți spălând, a scălda*; *reluo, -ĕre, a spăla din nou*; *subluo, -ĕre, a spăla dedesubt*, cu derivații *subluvies, -ei(f), mocirlă,* sau, cu trimitere la latura fizică, *abces la picior*, sens reluat de substantivul *subluvium, -ii*. Adjectivul verbal provenit din *lavo,-ĕre* cunoaște două forme care cunosc utilizări diferite, sensuri diferite. Astfel, prima formă *lautus* s-a specializat în sensul *curat, îngrijit, de calitate, elegant, nobil, ales, minunat, bogat, somptuos*. Cea de-a doua formă, *lotus*, are sensul de *spălat, îmbăiat*. De aici, *lotio, -onis(f), spălătură*; *lotor, -oris(m), spălător de rufe*; *lotura, -ae, spălare, curățare*; *lotiolentus(3), lotialis(2), lotiosus(3), lomentum,-i* denumesc ceea ce servește pentru spălat, săpunul.

Libo, -āre, -avi, -atum și cuvintele derivate și compuse pornind de la sine au o însemnătate religioasă, desemnând acțiuni și ritualuri ce contribuie la purificare, dar care și-au extins sensurile și asupra limbajului profan. Sensul inițial este acela de *a lua o mică parte din ceva, a sorbi, a gusta*. Un sens potrivit scopului lucrării este acela de *a știrbi, a slăbi*, ce face referire la integritatea puterii trupești, la sănătate. Un alt sens ce prezintă interes este acela de *a aduce o libație în cinstea unui zeu, a aduce o jertfă unui zeu, a închina zeilor*. Același radical îl regăsim în *libamen, -inis(n), libamentum, -i, libatio, -onis(f)*, toate desemnând o ofrandă adusă zeilor, libație; *delibamentum, -i, libațiune*; *delibo, -āre*, cu sensul care interesează: *a strica, a viola*; *prolibo, -āre, a aduce libație zeilor*; *illibatus(3)* care indică ceea ce este *neștirbit, intact, neatins, nepătat, fără cusur*; *illibatio, -onis(f), neștirbire, nepătare*. Verbul *libo, -āre* se înrudește cu verbul grecesc λείβω care are aceleași sensuri ca și verbul latinesc.[6]

Și *limpido, -āre* are sensul de *a curăți*. Acesta este un derivat târziu de la adjectivul *limpidus(3)*, care înseamnă *limpede, transparent*, el însuși tardiv, câtă vreme primul exemplu apare la Catul. Derivații săi sunt: *limpiditas, -atis(f), limpido, -inis(f), limpor, -oris(m)*, toate cu sensul de *limpezime, curățenie*; *elimpido, -āre, a face curat, a șterge bine.*

Un alt cuvânt sugestiv este și verbul *lino, -ĕre*, care are primul sens de *a unge, a da cu un strat de*, apoi *a acoperi, a mânji*, iar la figurat *a pângări*. Derivații și compușii săi ce prezintă interes sunt: *litus, -us(m), ungere*; *litura, -ae* interesează pentru sensul de *pată* și *defect fizic*, însemnând inițial *ungere* și *corectură*; *allino, -ĕre, a unge, a mânji*; *elino, -ĕre, a murdări*; *oblino, -ĕre, a unge, a smoli, a mânji, a pângări, a impregna; sublino, -ĕre, a unge, a mânji.*

Adjectivul *mundus(3)* clarifică și el latura materială a purificării, dar și stilul, având sensul de *curat, îngrijit, elegant, cochet*. Din acest adjectiv derivă: substantivele *mundator, -oris(m), mundatrix, -icis(f)* este curățitorul, purificatorul, respectiv purificatoarea; adjectivul *mundatorius(3)*, cu aceleași sensuri; adjectivul *mundatus(3)*, însemnând *curat, purificat*; adverbul *munde* exprimă modul *curat, plăcut, elegant*; substantivul *mundicina, -ae* indică mijlocul de

[6] *Ibidem*, p. 356

curățare; adjectivul compus regăsit la Sf. Augustin *mundicors, -rdis, cu inima curată;* verbul *mundifico, -āre, a curăți, a purifica*; adverbul *munditore* înseamnă atât *curat*, cât și *decent;* substantivul *munditia, -ae* sau *mundities, -ei(f)* redă curățenia, ordinea, dar și eleganța, rafinamentul, bunul gust, iar în ceea ce privește stilul: puritatea acestuia; adverbul *mundule* arată ceea ce este *drăguț, elegant*; adjectivul *mundulus(3), drăguț, cochet*; substantivul *mundus, -i* desemnează gătelile, podoabele; verbul *mundo, -āre* înseamnă și el *a curăța*. Semnalăm și prezența unor forme compuse pornind de la acest adjectiv: verbul *commundo, -āre, emundo, -āre*, ambele cu sensul *a curăța, a purifica.* Derivații *emundatio, -onis(f), purificare, emundator, -oris(m), purificator*, se înscriu în același regim; adjectivul *immundus(3)* are înțelesul de *murdar*, forma substantivizată a acestuia la feminin plural *immundae, -arum* numește *femeile neîngrijite; immundabilis(2)* este ceva ce nu se poate curăți; *immunditia,-ae* și *immundities, -ei(f)* denumește necurățenia, murdăria, impuritatea; *immundus, -i* surprinde lipsa de podoabe.

Verbul *polluo, -ĕre*, se utilizează cu sens fizic și moral și înseamnă *a murdări(udând), a spurca*, iar la figurat *a pângări, a profana*. Toți derivații săi sunt tardivi: adverbul *pollute*, însemnând *cu nerușinare*; *pollutio, -onis(f), murdărie*, iar la figurat *pată, rușine, pollutrix, -icis(f), profanatoare; pollutus(3),* îl indică pe cel *corupt, vicios; impollutus(3)* înseamnă *nepătat, nepângărit.*

Verbul *pudeo, -ēre, a se rușina*, generează o serie de derivați ce se situează în aria purității, integrității și curățeniei morale. În acestă categorie se integrează: *pudefactus(3), făcut să se rușineze*; *pudendus(3), rușinos, dezonorant*; *pudens, -ntis, care are rușine, rezervat, onest, decent*; *pudenter, cu sfială, rezervat, cu decență*, *pudescit, -ĕre, a începe să se rușineze; pudibilis(2), pudibundus(3), rușinos, sfios*, dar și *de rușine, dezonorant*; *pudice* subliniază modul de a fi sau de a acționa *pudic, cast, curat, onest, decent*; *pudicitia, -ae, pudimentum,-i,* surprind pudoarea, curățenia morală, cinstea, virtutea; *Pudicitia* este *Pudoarea* divinizată; *pudicus(3)* și *pudoratus(3)* se referă la cel *cast, cinstit, virtuos*; *pudor, -oris(m)* exprimă sentimentul de rușine, sfiala, pudoarea, simțul onoarei, cinstea morală, demnitatea, virtutea, dar și opusul tuturor acestora, însemnând în unele contexte *faptă rușinoasă, dezonoare*; *dispudet, -ēre, a-i fi mare rușine*; *expudoratus(3)* și *impudens, -ntis* îl arată pe cel *nerușinat*; *impudenter* și *impudice, nerușinat, fără rușine; impudentia, -ae* se opune lui *pudentia, -ae* și înseamnă *nerușinare*; *impudicitia,-ae, lipsă de pudoare, desfrânare*; *impudicus(3), nerușinat, depravat, desfrânat*; *depudico,-āre* înseamnă *a necinsti; depudesco,-ĕre, a pierde orice rușine, a se rușina de; depudet, -ēre, a nu se rușina; suppudet, -ēre, a se rușina puțin.*

Un substantiv rar, arhaic și poetic ce are sensul de murdărie, jeg, putoare este *paedor, -oris(n).* Din aceeași familie face parte adjectivul *paedidus(3), murdar, dezgustător.*

Sugestiv în contextul curățeniei, surprinzând tocmai absența acesteia, este și verbul *puteo, -ēre, a puți, a fi putred* și derivații săi: *putor, -oris(m)*, care redă mirosul nesuferit, putoarea; *putidus(3)* surprinde ceea ce este *putred, rânced, stricat, în putrefacție, care pute*; cu referire la persoane este folosit ca termen de injurie, *nesuferit, ticălos, scârbos*; când vorbește despre stil: *afectat, pretențios, pedant*; *putidulus(3), afectat, nesuferit; putidiusculus(3), puțin cam sâcâitor, plictisitor; putesco, -ĕre* este un verb expresiv, tradus prin *a putrezi, a se descompune, a se strica; puter(3), putridus(3)* sunt echivalentul lui *putred*, *intrat în descompunere*, dar și al lui *moale, sfârâmicios, fleșcăit*; *putide, nesuferit, afectat, pedant*; *putramen, -inis(n)* și *putrefactio, -onis(f)* surprind procesul de *putreziciune, putrefacție*; *putredo, -inis(f)*, pe lângă *putreziciune*, indică și *cangrena; putrefacio, -ĕre, a face să putrezească, a lăsa să putrezească*; *putrefio, fieri, a putrezi, a fi în putrefacție; putro, -ēre, a fi putred; putrescibilis(2), putribilis(2), supus putrefacției,*

putreziciunii; compușii ex-, re-putesco, -ĕre, a se împuți; imputresco, -ĕre, a putrezi, imputribilis(2) care nu putrezește, imputribiliter, fără să putrezească.

În același regim semantic se încadrează și verbul *tabeo, -ēre*, termen foarte bogat în sensuri: *a se topi, a se descompune*, a *se degrada*, dar și *a dezgusta* sau *a se consuma, a degenera*, iar la figurat *a lâncezi*. Derivații și compușii acestuia sunt: *tabes, -is(f),* tradus prin *descompunere, putrezire;* acesta în sens concret se referă la *scursoare, baltă, lichid*; subliniază și aspecte legate de sănătate, traducându-se prin *boală molipsitoare, molimă,* dar și *plagă, sleire de forțe, suferință care roade sufletește, corupere fizică și morală*; *tabesco, -ĕre*, înzestrat cu aceleași sensuri ca și *tabeo*; *tabidosus(3), stricat, putrezit*; *tabidulus(3),* rar și poetic, *care distruge*; *tabidus(3), topit, intrat în descompunere, iar* la figurat *ramolit*; *tabificabilis(2)* este considerat lucrul *care istovește omul*; *tabificatio, -onis(f) topire, istovire; tabifico, -āre, a topi, a prăpădi; tabificus(3) care topește, care distruge, care prăpădește, care ucide; tabifluus(3), intrat în putrefacție, care prăpădește, care consumă*; *tabitudo, -inis(f), descompunere, topire, istovire; tabum, -i, puroi, sânge stricat, la figurat molimă, pestă*; compușii *contabesco, extabesco, intabesco*, toate cu sensul *a pieri, a se prăpădi, a se consuma*. Cuvântul de bază are foarte puțini reprezentanți în limbile romanice.

Verro, -ĕre este un cuvânt vechi, folosit cu sens propriu și figurat, clasic, ce desemnează acțiunea de *a mătura*, iar cu sens peiorativ *a șterge, a șterpeli, a fura*. Derivații săi sunt: *verriculum, -ii*, rar întâlnit și *everriculum, -i*, însemnând *năvod*, dar și *mătură, măturoi.* Verbul *everro, -ĕre* are înțelesul de *a mătura dând afară, a curăța de murdării, a pescui sau a jefui,* la figurat; *averro, -ĕre, a mătura de pe*, iar la figurat, *a ridica, a înhăța*; *adverro, -ĕre, a mătura; converro,-ĕre, deverro, -ĕre, praeverro, -ĕre, reverro, -ĕre, toate cu sensul de a mătura.*

Diversitatea termenilor ce exprimă ideea de purificare, de curățenie trupească sau sufletească dovedește importanța pe care aceasta o are în viața de fiecare zi a romanilor care și-au făcut un ideal din curățenia trupească și din virtutea morală, care s-au îngrijit să se purifice spiritual și, mai cu seamă, să reînvie o societate în care să guverneze moralitatea, binele și frumosul.

Bibliografie

Bréal Michel, Bailly Anatole, *Dictionnaire etymologique latin*, Libraire Hachette, Paris, 1918.

de Vann Michiel, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, Leiden, Brill, 2008.

Ernout Alfred, Meillet Antoine, *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 2001.

Guţu G., *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1983.

Matei Virgil, *Gramatica limbii latine*, Editura Scripta, București, 1996.

Negrescu Dan, *Cultură și civilizație latină în cuvinte*, Editura Paidea, București, 1996.

Negrescu Dan, Terminologie latină. Ieri. Azi, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2015.

Varro, *On the Latin Language*, with an english translation by Roland G. Kent, London, William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1938.

ROMGLISH IN EUROPEAN COMISSION'S SHIPBUILIDNG ARTICLES

Anca Trișcă (Ionescu)
PhD Student, University of Galați

Abstract: The Romanian shipbuilders' use of English on a daily basis in multicultural environments, such as European Commission, allowed romenglish to develop as an important part in the naval architecture language, both spoken and written.
The present paper aims at identifying the most common romenglish words encountered in shipbuilding documents translated from English to Romanian published by European Commission and their possible equivalents, if any.
The Romanian naval architects' tendency to keep the original form of the English element or the adaptation of the English word to the phonetic, orthographic and morphological characteristics of Romanian is also illustrated in this paper.
The data collected and analyzed in this paper can be used to predict a pattern followed by Romanian naval architects when dealing with English words from their field.

Keywords: naval architecture, loan translation, adaptation, romenglish

Introduction

Languages, as Bogaards argues, are "alive" (2008: 97). They are a way of communicating in a linguistic community which is always in evolution and which continually needs to adapt itself to the communicative needs of its speaker.

English has become a global language and is the lingua franca of the world at present (Seidlhofer 2001: 133). This influence is mainly due to two important factors: British imperialism and the USA gaining worldwide power following World War II with its strong economic and cultural influence (Britannica Concise Encyclopedia on-line). In the naval architecture field, English has emerged as the main language of international meetings of specialists, in shipyards all over the world and in international scientific exchanges by means of, like in our case, journals.

Romglish describes the process of combining English with Romanian in normal conversation, with no direct purpose. A person living for a few years in an English speaking community or, in our case, working with English on a daily basis, has a tendency to blend Romanian and English. An "outsider" (i.e. not used with the naval architecture language) does not understand the English words. He/she might not know that *engineering, offshore, planning* means, but can easily recognize the "music" of the Romanian language in *planningul, echipa de engineering, piața offshore.* A relevant example of romglish is the expression *to make sense* used as *a face sens* by many naval architects on a daily basis. It is a calque and a mot-a-mot translation. Another example of the kind is *suportarea clienților* instead of *susținerea clienților*.

Romglish tends to replace Romanian in shipyards and engineering companies. This is a normal tendency since the majority of our shipbuilding companies are owned by foreign companies (Damen- Dutch, VARD- Italian, Daewoo- Korean). Conversations, newsletters and journals are written in English. Only Damen Galati has issued bilingual newspapers entitled "Noutăți".

The present paper aims at identifying the most common **romenglish** words encountered in bilingual naval architecture magazines published by Damen Shipyard and their possible equivalents, if any.

Material and Methods

We have studied bilingual naval architecture journals recently published by Damen Shipyard in order to gather the most recent developments in **romglish**. A few examples recorded in our corpus will show the character of such contacts and the degree of adaptation of the English loan-words. The following examples are used on a daily basis by naval architects in Romanian journals: *deadweight, engineering, planning, commissioning*, e.s.o. Loan translations such as *jack-up, RO-RO, deadweight* do not have a Romanian equivalent. Most likely, they will enter the specialized dictionaries. In order to discover the most frequent **romglish** in naval architecture journals, we have studied the English words present in Romanian journals and counted their occurrence.

Results

The present study shows a certain preference for loan translation as source of **romglish.** However, the presence of different types of English words in Romanian naval architecture journals is the proof that this scientific field borrows, adapts or translate words in order to provide the necessary knowledge to those who need it (naval architects, students, workers in the field).

The majority of **romglish** occurrences were *offshore* (7), *engineering* (5), *commissioning* (5), *planning* (4), *JSS* (4), *HSE* (3), *PSV* (3) and *deadweight* (3). The least used **romglish** words were *survey vessel, jack-up* and *RO-RO.*

Engineering- definition, translation, example(s)

"n. 1. a. The application of scientific and mathematical principles to practical ends such as the design, manufacture, and operation of efficient and economical structures, machines, processes, and systems***."***[1]

"n. : the work of designing and creating large structures (such as roads and bridges) or new products or systems by using scientific methods".[2]

"Engineering (from Latin ingenium, meaning "cleverness" and ingeniare, meaning "to contrive, devise") is the application of scientific, economic, social, and practical knowledge in order to invent, design, build, maintain, research, and improve structures, machines, devices, systems, materials and processes. The discipline of engineering is extremely broad, and encompasses a range of more specialized fields of engineering, each with a more specific emphasis on particular areas of applied science, technology and types of application."[3]

"Translation: inginerie, tehnologie. "[4]

Şi mă refer nu doar la cunoştinţele sale despre construcţiile navale în sine, dar şi la celelalte aspecte legate de acest domeniu cum ar fi ***engineering-ul****, pregătirea fabricaţiei, planificarea, tehnologiile, organizarea, etc. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 8)*

[1] http://www.thefreedictionary.com/engineering
[2] http://www.merriam-webster.com/dictionary/engineering
[3] http://en.wikipedia.org/wiki/Engineering
[4] http://ro.linguee.com/englez%C4%83-rom%C3%A2n%C4%83/traducere/manufacturing+engineering.html

*Construcţia şi finalizarea navei comandă 1300 sunt realizate de companii specializate (coproducători) respectiv: **engineering:** Damen Shipyards Gorinchem, MEGA, Ship Design Group, MDEM Ucraina (...) (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 11)*

*Van Oord a câştigat contractul EPC (**Engineering**, Purchase, Construction), a cărui valoare depăşeşte 1.3 miliarde de Euro. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 11)*

*Anul 2014 a marcat o nouă dezvoltare a departamentului de **engineering** şi pregătirea fabricaţiei dar şi înfiinţarea propriului departament de automatizări conceput să asigure programe de bază şi achiziţii de date pentru sistemele SCADA utilizate la automatizarea şi controlul HVAC. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 11)*

*Angajaţii MEGA au evoluat şi ei, împreună, de la an la an, etapă cu etapă, contribuind la îmbunătăţirea interacţiunii şi a colaborării dintre colectivele de proiect. Ingineri foarte tineri, veniţi direct de pe băncile facultăţii, lucrează împreună cu ingineri experimentaţi, atât pe partea de **engineering**, cât şi în cadrul şantierelor de contrucţie nave. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 8)*

Deadweight- definition, translation, example(s)

"Deadweight tonnage (also known as deadweight; abbreviated to DWT, D.W.T., d.w.t., or dwt) is a measure of how much weight a ship is carrying or can safely carry. DWT is the sum of the weights of cargo, fuel, fresh water, ballast water, provisions, passengers, and crew."[5]

"**Capacitatea de încărcare** (**deadweight**) reprezintă greutatea totală ce poate fi ambarcată pe o navă (marfă, pasageri, echipaj, combustibili şi lubrefianţi, apă, balast, echipament, materiale de întreţinere etc.) până la pescajul maxim admis. Aşa cum s-a amintit anterior pentru a se specifica că această unitate se referă la capacitatea de încărcare, ea se numeşte **tonă deadweight** (tdw)." [6]

*Caracteristicile principale ale navei sunt: lungime totală: 122,68 m, lăţime: 27,45 m, pescaj: 5,82 m, **deadweight:** 7.500 t, societatea de clasificare: Lloyd's Register of Shipping, echipaj + pasageri: 90 persoane. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 11)*

*Navele de aprovizionare a platformelor maritime au devenit o prezenţă familiară pe Dunăre de când Damen a introdus în portofoliul său acest tip de navă având tonaje de până la 6.300 tone **deadweight**. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 15)*

*Nava 'CMM Gravity', cu o lungime de 80 de metri şi o capacitate **deadweight** de 3.300 t operează, începând din luna iunie 2014, în apele Braziliei, în cadrul unui contract încheiat cu Petrobras. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 8)*

Offshore - definition, translation, example(s)

"1. Located or based outside of one's national boundaries. The term offshore is used to describe foreign banks, corporations, investments and deposits. A company may legitimately move offshore or the purpose of tax avoidance or to enjoy relaxed regulations. Offshore financial

[5] http://en.wikipedia.org/wiki/Deadweight_tonnage

[6] Obreja, D., (2005) Teoria navei. Concepte şi metode de analiză a performanţelor de navigaţie, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

institutions can also be used for illicit purposes such as money laundering and tax evasion. 2. Offshore can also refer to oil and gas drilling operations that are conducted in the ocean.[7] ”

“Translations : Adverb 1. (mar.) la o oarecare distanţă de ţărm 2. (mar.) în larg[8]

offshore adj (in sea) costal adj. din larg loc.adj.

offshore adj (finance) extrateritorial adj.

offshore adv (away from shore) în larg loc.adv.

offshore adv (on the water) în larg loc.adv.

offshore adv (abroad, in other country) extrateritorial adv.[9] ”

Companie inovativă şi ambiţioasă, PROM AR este convinsă că va beneficia de un avantaj competitiv important pe piaţa Africii de Vest prin operarea acestor nave ***offshore*** *standard în regiune. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 15)*

Navigabilitate crucială pe piaţa ***offshore*** *(Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 15)*

Acest aspect este crucial pe piaţa ***offshore.*** *(Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 15)*

În prezent, plaja noastră de clienţi acoperă mare parte din sectoarele naţionale de construcţii navale şi ***offshore.*** *(Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 16)*

Prin prisma celor peste 10 ani de colaborare cu Damen Shipyards, am avut oportunitatea de a ne demonstra competenţele şi abilităţile prin instalarea de sisteme HVAC complexe la nave complet echipate precum nave militare, yahturi, nave de tip ***offshore*** *(platforme maritime, TLQ). (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 16)*

Începând cu anul 2004, au fost abordate cu succes şi diferite proiecte ***offshore*** *de pe piaţa civilă. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 16)*

Pentru compania CMM nava marchează un nou pas în cadrul unui plan ambiţios de extindere a spaţiului ***offshore*** *precum şi a ofertei acestei companii prin dezvoltarea abilităţilor de operator OSV. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 8)*

Commissioning- definition, translation, example(s)

A quality focused process for enhancing the delivery of a project. The process focuses upon verifying and documenting that the facility and all of its systems and assemblies are planned, designed, installed, tested, operated, and maintained to meet the Owner's Project Requirements.[10]

Translation : punerea în funcțiune[11]

În scopul asigurării serviciilor de control a climatizării către clienţii noştri oricând şi oriunde s-ar afla aceştia, compania noastra pune la dispoziţie propriul departament de testare şi commissioning, deservit de ingineri cu înaltă pregătire tehnică care pot fi repartizaţi diferitelor proiecte din întreaga lume. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 16)

[7] http://www.investopedia.com/terms/o/offshore.asp#ixzz3cT2vdeGI
[8] http://ro.bab.la/dictionar/engleza-romana/offshore
[9] http://www.wordreference.com/enro/offshore

[10] https://www.wbdg.org/pdfs/comm_def.pdf
[11] http://ro.bab.la/dictionar/engleza-romana/commissioning

*Adesea interpretat gresit, procesul de **commissioning** este considerat ca fiind concentrat exclusiv pe testarea si punerea in functiune a echipamentelor la sfarsitul fazei de constructie a unei nave. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 18)*

*Un **commissioning** bine planificat creeaza oportunitatea identificarii abaterilor si defectelor, precum si corectarea acestora – fara a se intarzia termenul de livrare. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 18)*

*Capacitatea de a asigura un **commissioning** integral prin resurse proprii, respectarea termenului de livrare si mentinerea ridicata a standardelor de calitate, fac parte din strategia noastra. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 18)*

*"Incredere" si "profesionalism" – iata doua cuvinte puternice, aparent simple, care definesc echipa de **commissioning** ! (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 18)*

Planning- definition, translation, example(s)

Planning (also called forethought) is the process of thinking about and organizing the activities required to achieve a desired goal.[12]

***Planningul** este un domeniu complicat, conectat cu toate departamentele santierului, de unde sunt culese informatii care trebuie puse cap la cap si verificate pentru a sti daca produsul final pe care urmeaza sa-l prezinti este veridic. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 11)*

*Cu toata modestia, am satisfactia ca am fost pionul principal in procesul de imbunatatire a **planning-ului**, atat cat mi s-a permis. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 11)*

*Aici se stabileşte programul zilnic, se iau deciziile necesare, se discută problemele apărute, **planningul** şi activităţile de a doua zi. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 12.02.2014, p. 3)*

*Cel mai important este termenul de livrare al navei, care ţine strict de respectarea unui **planning** prestabilit contractual – astfel incit să nu ai întârzieri in fabricatie. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 16.04.2014, p. 6)*

Planning and commissioning

*Dupa exemplul celorlalte realizari din diferite sfere de activitate ale santierului, actuala responsabilitate a noului departament este de a imbunatati coordonarea si **planning-ul** in faza de **commissioning**, de a eficientiza aceste procese si de a transfera experienta tuturor departamentelor. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 11)*

HSE- Health and Safety Environment- definition, translation, example(s)

"Environmental, health and safety (EHS) departments, also called SHE or HSE departments, are entities commonly found within companies that consider environmental protection, occupational health and safety at work as important as providing quality products, and which therefore have managers and departments responsible for these issues."[13]

*Această lege a naturii se potriveşte de minune şi în domeniul **HSE** din cadrul companiei noastre. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 16)*

De asemenea, au luat naştere şi funcţionează o serie de activităţi importante ca: auditul intern, evaluarea conformării cu cerinţele legale, perfecţionarea activităţii de instruire folosind metode moderne, ce au la bază prezentarea de filme specifice, cu imagini din

[12] http://en.wikipedia.org/wiki/Planning

[13] http://en.wikipedia.org/wiki/Environment,_health_and_safety

*activitatea proprie şi reguli de **HSE.** (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 18)*

*Tot în cadrul departamentului **HSE**, evaluarea riscurilor şi adoptarea măsurilor de diminuare sau eliminare a acestora constituie activitatea de bază, acest instrument fiind "bagheta magică" cu care se înlătură posibilele evenimente cu consecinţe grave ireversibile. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 18.12.2014, p. 18)*

Jack-up- definition, translation, example(s)

"A jackup is a floating barge fitted with long support legs that can be raised or lowered. The jackup is maneuvered (self-propelled or by towing) into location with its legs up and the hull floating on the water. Upon arrival at the work location, the legs are jacked down onto the seafloor. "[14]

*Se remarcă aportul DMT Marine Equipment ca furnizor în peste 400 proiecte de remorchere, platforme **offshore**, nave de foraj, nave de aprovizionare a platformelor maritime (PSV), nave oceanografice, nave militare, nave de instalare a cablurilor submarine, nave de aprovizionare de coasta (OSV), barje tip **jack-up**, nave de asistenţă seismică, drăgi, nave utilitare, nave tip **heavy lift jack-up**, nave de lucrări submarine, etc. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 13)*

Survey vessel- definition, translation, example(s)

„A survey vessel is any type of ship or boat that is used for mapping. It is a type of research vessel."[15]

*A primit apoi un alt proiect - două nave din seria **Survey Vessel**, client Fugro. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 15)*

Joint Support Ship- definition, translation, example(s)

"A joint support ship (JSS) is a multi-role naval ship capable of launching and supporting "Joint" amphibious operations. Providing sea-lift, underway support and sea-basing/logistics capability for combined army and naval missions."[16]

***Joint Support Ship (JSS),** INCA UN PAS CATRE LANSARE (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 15)*

*Acestia au avut ocazia sa asiste la tragerea longitudinala a partii 2-3 a navei **JSS**, comanda 1201, o nava cu dimensiuni impresionante, a carei lansare finala este prevazuta pentru jumatatea lunii octombrie. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 11.07.2014, p. 15)*

*Cu atât mai mult cu cât proiectele anterioare (mă refer la cele două nave de patrulare PS 3 & PS 4 şi, desigur, nava pentru suport logistic **JSS**) sunt elemente de referinţă în istoria construcţiilor de nave din Galaţi. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 12.02.2014, p. 3)*

*Prima provocare în noua sa poziţie a fost aceea de a face parte din echipa celor trei şefi de proiect desemnaţi să lucreze la proiectul **Joint Support Ship.** (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 15)*

Roll-on/ roll-off- definition, translation, example(s)

"Roll-on/roll-off (RORO or ro-ro) ships are vessels designed to carry wheeled cargo, such as automobiles, trucks, semi-trailer trucks, trailers, and railroad cars that are driven on and

[14] http://en.wikipedia.org/wiki/Jackup_rig
[15] http://en.wikipedia.org/wiki/Survey_vessel
[16] http://en.wikipedia.org/wiki/Joint_Support_Ship

off the ship on their own wheels or using a platform vehicle, such as a self-propelled modular transporter. This is in contrast to lift-on/lift-off (LoLo) vessels, which use a crane to load and unload cargo."[17]

"navă pentru conteinere cu roţi"[18]

*La acea vreme se construia o serie de 20 nave **Roll-on/Roll-off** pentru Norvegia care aveau aspect de nave spaţiale cu pupa rabatabilă, erau imense şi foarte frumoase.... (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 13.08.2014, p. 5)*

*În ceea ce priveşte complexitatea navelor, tot ce s-a făcut în şantierul gălăţean a trecut şi prin mâna noastră, ca secţie de bază – secţia 1A, atelier Asamblare, de la barje şi nave de tip **Ro-Ro**, la nava de 55.000 de tdw, care s-a făcut când a fost proiectat docul uscat. (Damen shipyards Galati Romania, Noutati, 17.08.2014, p. 4)*

Limitations of the study

English shipbuilding journals prevail. Nowadays, the vast majority of naval architects know English. It is not necessary to translate English journals into Romanian.

Conclusions

The most common English words encountered in Romanian naval architecture journals are *engineering* (no Romanian equivalent), *deadweight* (capacitatea de încărcare), *RO-RO* (pentru transportul de vehicule auto), *planning* (planificare), *offshore* (structura fixa in larg), *jack-up* (no Romanian equivalent), *joint support ship* (no Romanian equivalent).

Romglish is not a negative phenomenon in itself. It enriches the Romanian vocabulary. Most likely, some of the words will be assimilated in the Romanian language whereas others will become obsolete. In the Romanian language's history many languages brought foreign words which are still present in our vocabulary. Since English is lingua franca for the naval architecture field it is normal to use English words and blend them with Romanian. What we can do to preserve our language is to use the Romanian equivalent, where possible, and accept the English word where there is no Romanian equivalent.

Corpus

[1] Damen shipyards Galati Romania, *Noutăţi, 15.11.2014* Available at www.damen.ro
[2] Damen shipyards Galati Romania, *Noutăţi, 13.08.2014* Available at www.damen.ro
[3] Damen shipyards Galati Romania, *Noutăţi,* 17.08.2014 Available at www.damen.ro
[4] Damen shipyards Galati Romania, *Noutăţi,* 18.12.2014 Available at www.damen.ro

REFERENCES

[1] Avram, M. (1997) *Anglicismele în limba română actuală*, Bucureşti: Editura Academiei.

[2] Bejan, N.(1984) *Dicţionar naval englez-român*, Galati,

[3] Blas A., José L.(1999) *Lenguas en Contacto. Consecuencias lingüísticas del bilinguismo social en las comunidades de habla del este peninsular*. Madrid/Frankfurt (Main): Iberoamericana/Vervuert. ISBN 9788495107305.

[4] Labov, W. (1973 (©1972). Sociolinguistic patterns. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press. ISBN 9780812210521.

[17] http://en.wikipedia.org/wiki/Roll-on/roll-off
[18] http://hallo.ro/search.do?l=ro&d=en&query=roll-off

[5] Myers-Scotton, C.(1993)Dueling Languages. Grammatical Structure in Codeswitching. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780198237129.

[6] Myers-Scotton, C. (2005) *Multiple Voices. An Introduction to Bilingualism*, Blackwell Publishing, Oxford.

[7] Obreja, D., (2005) *Teoria navei. Concepte şi metode de analiză a performanţelor de navigaţie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

[8] Popescu, F. (2005) "Anglicisms in the Romanian Shipbuilding Specialized Terminology" in Antofi, S. (ed.) *Discursul intelectual la răspântiile istoriei,* Galaţi: Editura Europlus, pp. 107 – 110, ISBN 978-973-7845-68-9

[9] Sala, M. (1997) *Limbi în contact*, Univers Enciclopedic: Bucureşti.

[10] Seidlhofer, B. (2001) Closing a Conceptual Gap: the Case for a Description of English as a lingua franca. Oxford: Blackwell Publishers.

Webography

[1] https://www.wbdg.org/pdfs/comm_def.pdf

[2] http://en.wikipedia.org/

[3] http://hallo.ro/search.do?l=ro&d=en&query=roll-off

[4] http://razvanpascu.ro/2011/05/27/gandim-si-vorbim-romgleza-am-decat-o-ideea-about-that/

[5] http://www.businessdictionary.com/definition/commissioning.html#ixzz3cT0AXpc3

[6] http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/

[7] http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/

[8] http://www.merriam-webster.com/dictionary/

[9] http://www.oxforddictionaries.com/

[10] http://www.thefreedictionary.com/

[11] http://ro.bab.la/dictionar/engleza-romana/

[12] http://www.wbdg.org/project/buildingcomm.php

[13] http://www.wordreference.com/enro/

[14] http://www.investopedia.com/terms/o/offshore.asp#ixzz3cT2vdeGI

[15]http://ro.linguee.com/englez%C4%83-rom%C3%A2n%C4%83/traducere/manufacturing+engineering.html

BIOGRAPHICAL PARAGRAPH

Anca TRIȘCĂ (IONESCU) is a PhD student at the "Dunărea de Jos" University of Galaţi, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Romania. Her research interests are in the field of Applied Linguistics (Translation Studies- Naval Architecture Language in Translation). She taught English courses for the following faculties: Food Science and Engineering, Law, Public Administration, Naval Architecture, and Pharmacy. She taught seminars in Syntax and Semantics for the Faculty of Letters.

Email:anca.ionescu25@yahoo.com

THEORIES OF AGENCY IN CONTEMPORARY SOCIAL AND CULTURAL STUDIES: ANTHONY GIDDENS, ULRICH BECK AND BRUNO LATOUR

Roxana Elena Doncu
Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: The article expands on contemporary theories in the related fields of identity and subjectivity, particularly on theories of agency, which see the individual in more pragmatic and action oriented terms than theories of structure, still prevalent in cultural and literary interpretation. The three theoreticians discussed at length here have been chosen from different backgrounds (British, German and French) to illustrate different (yet distinctly European) views of how the individual manages to make sense of himself and the world around him. The article discusses in relevant detail the main concepts and theories elaborated by Anthony Giddens, Ulrich Beck and Bruno Latour- theories that can be used in literary and cultural studies as more appropriate tools for the understanding of the contemporary self and the issues surrounding identity.

Keywords: structure/agency, narrative identity, individualization, actor-network theory

1. Introduction

There are two basic orientations in recent contemporary thinking about the related conceptual field of identity, selfhood and subjectivity: 'structure' designates those theories that see the self as an effect or a construct elaborated by transhistorical forces like language, ideology, power and discourse; 'agency' points to the critical rejoinders brought against theories of structure and which underscore the importance of a theory of subjectivity capable to leave room for agency, much needed in social and political action. If theories of structure are characterized by epistemological skepticism and make up what Paul Ricoeur called a "hermeneutics of suspicion" (32-6) aimed mainly at demystification, theories of agency interpret the subject in terms of a "hermeneutics of recovery" (28-32) or of appropriation, and are more pragmatic and action oriented. In the following pages I will try to give a brief outline of contemporary theories of agency, considering that the major representatives of the 'structure' theories of identity (Jacques Lacan, Louis Althusser and Michel Foucault) are already too well known in academia.

That the subject is an agent is evident in everyday practice. Confronted with the law, professional or parental standards, or even social norms, we are regarded as separate entities capable to think and act on our own. Epistemologically, theories which emphasize the role of structures in the production of the subject may appear as closer to reality than theories of agency; yet in actual life agency is inescapable. That is one of the reasons why theories of agency are more action-oriented and tend to be generated within more pragmatic, more scientifically active disciplines like sociology, the law and political science. The cultural anthropology of Raymond Williams and the sociology of Pierre Bourdieu bridge the gap between the subjectivist (agency) and the objectivist (structure) stances. When discussing theories of agency I think it will be useful to keep in mind that the objectivist pole is never entirely absent, as agency is generally conceived as a stronger or weaker response to the objective possibilities embedded in structure. Then the

concept of agency goes hand in hand with personal autonomy. You regard people as agents when you grant them independence and the freedom to act on their own. Yet autonomy was exactly the point of departure for the critique launched at Enlightenment and modernity. Theories of agency will as a rule resume this dispute and argue that the Enlightenment project was not entirely flawed and that it could be improved. For instance, Jurgen Habermas claimed that the project of modernity was one with that of the Enlightenment and argued that it could not be completed because on an emphasis on instrumental rationality that led to reification. (*Modernity-an Incomplete Project*) Another common feature is the historical perspective they adopt when explaining the structure- agency feedback loop. Both Anthony Giddens and Ulrich Beck differentiate between pre-modern and modern societies in terms of the former's almost complete reliance on structure and the latter's more reflexive or individual focus, which accounts for the greater part agency plays in the functioning of modern society. Nevertheless, proponents of extreme agency like Bruno Latour (who consigns agency to human and non-human actors as well) take issue with what they perceive as an artificial distinction between pre-modern/modern/postmodern, nature/culture, individual/society and resume the critique of modernity from another angle. Although theories of agency are numerous, I will confine my analysis to just three names: Anthony Giddens' theory of structuration and reflexive modernity, Ulrich Beck's theory of individualization and the risk society, and ANT (Actor - Network Theory), whose initiator has been the French philosopher of science/anthropologist/sociologist Bruno Latour.

2. Anthony Giddens- Reflexivity and Narrative Identity

Anthony Giddens is among the best-known British sociologists and public intellectuals, a spokesman concerned with the most pressing problems of our day- globalization and the politics of climate change- and more recently an advocate of the Third Way, a compromise between social democracy and neo-liberalism. The central problem in his work is the relationship between the capacity of social actors to engage in action and social structure. Although in many ways his theory of structuration resembles Bourdieu's theory of the habitus, Giddens's preference for 'action' instead of 'practice' and his conception of the subject as capable to reflect on his action situates him on the side of agency in the agency-structure debate.

In *The Constitution of Society*, Giddens argues that human agency and social structure are not separate concepts, but can be used as two different ways of considering action. Structure is not something that completely determines the constitution of the human subject, like in poststructuralist theory. It is produced/ reproduced through individual acts which aggregate to form social structure, yet once formed it acts as a constraint on further action. It is a direct result of all past individual action, like Bourdieu's habitus. Nevertheless, traditions, institutions, mentalities and all forms of social structure can be changed if the individuals start to ignore or challenge them. This is possible because agents are endowed with rationality (the capacity to reflect on their acts), conscious intentions and knowledgeability about the world they inhabit:

> All human being are knowledgeable agents. That is to say, all social actors know a great deal about the conditions and consequences of what they do in their day-to –day lives. Such knowledge is not wholly propositional in character, nor is it incidental to their activities. Knowledgeability embedded in practical consciousness exhibits an extraordinary complexity- a complexity that often remains unexplored in orthodox sociological approaches, especially those associated with objectivism.(10)

Here Giddens takes issue with what he sees as the main flaw of objectivist (structure theories): their ignorance of the fact that human beings are often more conscious about their acts than these theories reveal. Moreover, "actors are also ordinarily able discursively to describe what they do and their reason for doing it"(10) - meaning that they have the capacity to verbalize their intentions and narrate their behavior.

The human ability to narrate is identified as the basis for self-making in *Modernity and Self-Identity*. Giddens is concerned with exploring personal identity in modern or post- traditional societies. He calls the period we live in late modernity, disagreeing with the theorists of postmodernity. In traditional societies, Giddens argues, action follows the rules and prescription of custom, and we don't need to analyze it from the perspective of the individual social actor. Modern societies, on the other hand, do not place as much authority on what previous generations thought and did, and individuals tend to rely more on themselves when making choices. Individuals need to decide issues about how best to behave or act in certain circumstances all by themselves. Thus, society becomes more reflexive and decision making, rather than being entrusted to the old customary ways, becomes increasingly a personal task. Social agents are given more autonomy and responsibility - which can sometimes be quite a burden, as it generates anxiety and uncertainty: "What to do? How to act? Who to be? These are focal questions for everyone living in late modernity- and ones which, on some level or another, all of us answer, either discursively or through day-to-day behavior."(70)The fact that identity issues are such a major concern of late modernity is both the consequence of changes at the macro level and a cause of these important shifts. Giddens makes a connection between the individual's enhanced sense of self and constant preoccupation with identity (the micro-level) and globalization, the international free market and the spread of multinationals (the macro-level), taking them to be inter-related phenomena. He gives the example of the recent change in marriage and sexual relationships. The rising percentage of divorce and unmarried couples, the increased openness about sexual relationships, all these are changes that were initiated at the micro-level, as it would be ridiculous to suppose that public institutions could uphold changes which often act as disruptions and challenges to their authority. But how could people all of a sudden decide to embrace free love and open marriages? There must have been a change at the macro-level - the declining power of the church to dictate sexual behavior associated with a rationality corroborated by capitalist practices. Thus, micro- and macro-levels converge to elucidate new social phenomena.

In post-traditional societies, Giddens argues, personal identity becomes a reflexive project, something we take on as a necessary task. We work continuously to determine who we are and we stop to reflect on our actions and our life path. The subject needs to create, to maintain and permanently revise the project of his/her own self - the narrative of his/her life. The idea of narrative is thus able to accommodate the two basic requirements for a stable self-identity: continuity and coherence. The stable self which remains a necessity for any theory of agency is predicated on the discursive and narrative ability of the subject:

> A person's identity is not to be found in behavior, nor- important though this is- in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going*. The individual's biography, if she is to maintain regular interaction with others in the day-to-day world, cannot be wholly fictive. It must continually integrate events which occur in the external world, and sort them into the ongoing 'story' about the self. (*Modernity* 54)

Significantly, the subject's identity is not produced by others (whatever these others may be in post-structuralism), but by a self- made story with some roots in reality. The story of one's

life, Giddens insists, must be based on real, not fictive events, otherwise the subject's interaction with others and his/her integration in society is endangered.

The implications of such a theory of identity for literary studies can be immense. The idea of narrative as a meaning-giving structure is of course very old, at least as old as the hills, yet its association with personal identity is fairly recent. Narrative identity was also theorized by the philosopher Paul Ricoeur and a host of other sociologists, who in some respects addressed the issue more specifically than Giddens[1]. The reason I chose to discuss it through Giddens' focus is because he makes the explicit connection between late modernity and narrative identity. He searches for this narrative bias in self-construction in the ideal of romantic love and the beginnings of the novel. In other words, constructing personal identity through narrative is not an ancestral human imperative. It is a specifically modern imperative, as it is inextricably bound with the demise of older meaning-giving structures and institutions, and it reflects the modern individual's ontological and epistemological anxieties.

3. Ulrich Beck- Individualization and the Risk Society

German professor Ulrich Beck is among the most cited and controversial names in recent debates about globalization and cosmopolitanism. His book *Risigogesellshaft: Auf den Weg in eine andere Moderne* sparked a new understanding of the role of risk in modern societies and proved enormously influential in Anglo-Saxon sociology. Together with Anthony Giddens and Scott Lash, he co-edited a volume entitled *Reflexive Modernization*, in which the notion of second modernity/ late modernity or reflexive modernity was defined in relation to the concepts of globalization and transnationalism, new risks (manufactured or man-made) and individualization.

Beck's concept of institutionalized individualization is inseparable both from an understanding of what reflexive modernization entails for society and from the concepts of risk and risk-taking which come to the fore in Western societies of the second modernity. In *The Risk Society: Towards a New Modernity*, he makes a distinction between three types of society: traditional, early modern/ first modern and late modern/ reflexive modern societies. Traditional societies functioned according to the logic of structures that embedded and defined the life of each individual. Among the most prominent institutions were the Church, which was responsible for providing a meaning, a telos for individual life, the village community which gave each subject a particular role or identity inside the group and the extended family, responsible for situating the "I" in a network of family relationships. The Enlightenment ideal of self-autonomy gradually eroded the structures and institutions of early modernity, leaving the individual a certain amount of freedom in organizing his/her life. At that time the concept of private (versus public) life appeared, as subjects started to derive meaning in their life from private associations such as clubs, unions, political parties, professional organizations, etc. The extended family was replaced by the nuclear family in industrial society as the subject was now more involved in social than familial networks. Finally, the sense of belonging to small communities was challenged by the development of the nation-state, responsible for ordering the lives of subjects in the larger industrial society, in which the notion and the identity of the citizen became prominent. With the advent of technology-information revolution and education for masses,

[1] Paul Ricoeur especially outlined a more comprehensive theory of narrative identity (in the three volumes of *Time and Narrative*), which presupposes both continuity and consistency (idem identity) and change (ipse identity). He also added an ethical dimension by specifying that the actions belong to agents when they can be imputed to them as either worthy of praise of blame.

another type of society evolved, one in which structures, any kind of structures are gradually displaced by networks and flows. Thus, in late modernity, the creation of meaning which had been the primary task of institutions like the church, the state or the family is relegated to the self as the agent responsible with the creation of meaning. For sociologists like Beck, the individual becomes the key institution of our age, replacing older structures of meaning like the state, the nation, church and family. Institutionalized individualism (Individualisierung in German) is according to Beck "a structural characteristic of highly differentiated societies" (xxi) Beck emphasizes the fact that individual agency has become the structure that organizes late modern societies. It no longer makes sense to speak of an antinomy agency-structure, as agency is now the structure that organizes social life.

For Beck, individualization is not necessarily a bad thing. It is different from individualism, from the Enlightenment ideal of the self-sufficient individual and from the neo-liberal concept of the free market individual. In his preface to Ulrich and Elizabeth Beck's book *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*, Scott Lash stresses that while Enlightenment individualism was about "being individual", Beck's theory is more concerned with "becoming individual" (vii). The individual of the second modernity is aware of the incompleteness of his/her knowledge, of the unintended consequences of his actions and also of the fact that he has to live permanently with risks. The neo-liberal conception of the individual rests on the assumption that the subject is in complete control of its life and that is capable of taking rational decisions based on evidence and argumentation. This idea is often contradicted by sociological studies which show that the individual is always tied to others in a complex social network, and that very seldom the decisions it takes are wholly rational. If individualization for Beck is not tantamount either to Enlightenment or neo-liberal individualism, then what is it exactly? Here is what Ulrich and Elizabeth Beck write:

> individualization is a social condition which is not arrived at by a free decision of individuals. To adapt Jean Paul Sartre's phrase: people are condemned to individualization. Individualization is a compulsion, albeit a paradoxical one, to create, to stage-manage, not only one's own biography but the bonds and networks surrounding it, and to do this amid changing preferences and at successive stages of life, while constantly adapting to the conditions of the labour market, the education system, the welfare state, etc.

One of the decisive features of individualization processes, then, is that they not only permit, but demand, an active contribution by individuals. As the range of options widens and the necessity of deciding between them grows, so too does the need for individually performed actions, for adjustment, co-ordination, integration. If they are not to fail, individuals must be able to plan for the long term and adapt to change; they must organize and improvise, set goals, recognize obstacles, accept defeats and attempt new starts. They need initiative, tenacity, flexibility and tolerance of frustration.(27)

For Beck the individual of reflexive modernity is the one who needs to create not only a biography (a self-narrative in Giddens' terms) but the social networks and bonds of everyday life. He/she must be able work out his/her life project amid networks that are never fully constituted and must assume responsibility for failures and new starts. Failures arise naturally, as a consequence of rapid change and unintended consequences often difficult to calculate- so the individual must get used to them. That is why risk- taking is one of the most important features of life in reflexive modernity. The majority of risks we face nowadays are no longer external, but manufactured (a consequence of human action and politics).

The individual has become the nodal point of social structure as a result of both the corrosion of public institutions and globalization. As economic and financial policy is now the responsibility of transnational markets, national governments have lost a great part of their power. The welfare state is more or less in a state of disintegration, and its institutions are no longer trusted by people. What new institutions do we need in order to regulate the life of individuals who do not rely on institutions anymore? This is a very difficult question. Beck argues that we must make a distinction between constitutive and regulative rules. Constitutive rules are those which allow us to play the games- they create the social field, in Bourdieu's formulation. Regulative rules are more prescriptive, and they normalize behavior according to historical norms. In reflexive modernity the individual must be encouraged to play the social game by the constitutive rules, while ignoring the regulative ones. Institutions do not disappear; they just lose some of their authority, which is now transferred onto the individual.

4. Bruno Latour and Actor-Network Theory

Bruno Latour cuts an exotic figure in contemporary philosophy. Like his actants in actor-network theory, it is impossible to reduce Latour to anything so definite as to make him fit a tight professional category. Though not a professional philosopher (his most famous books are anthropological/sociological studies of science, religion and law) in his Unseld Preis acceptance speech he describes his lifelong project of inquiring into truth-production as philosophy in disguise:

> Even though I have always held positions in sociology, and have sometimes been accepted as an honorary anthropologist, and feel much loyalty to the little field of science and technology studies, and have also dabbled in social theory, I have never left the quest for philosophy. To be sure, I have written on various topics which make my work hard to locate. In French bookstores, the rare buyers complain that my books are spread in too many different aisles: one book on the Conseil D'Etat in the Law Section, another one on the automated subway in the Engineering Section, while a book on the invisible city of Paris is put, wrongly, of course, in the Travel Section, whereas a little book on religion has disappeared in the Spirituality Section (almost as wrongly). And yet, I have not dispersed myself at all: it is just that, throughout my career, I have simply rather disingenuously hidden my real intentions. (2)

Latour's philosophical dream was that of 'irreduction', the idea that nothing can be simply reduced to anything else. And yet reduction is one of the cornerstones in every system of thought, be it religious, philosophical, sociological, anthropological or political. Every theory rests on some kind of reduction, as groups of things are explained in terms of substances, essences, identity or difference, oppositions like matter-spirit, nature-culture, structure-agency, traditional-modern, etc. Reduction is the key in abstract thinking, and as such it is inescapable. In *Irreductions*, a small appendix to a vast study entitled *The Pasteurization of France*, Latour describes the beginning of his philosophic project as a negative reaction to what he saw as an endless chain of reductionist thinking, with Catholics, mathematicians, Hegelians, Kantians, semioticians, scientists, engineers trying to explain away the complexities of reality by reducing them to a single principle. He developed his own philosophical mantra, which formed the basis of his subsequent theories of actants, collectives, mediation and translation: "I knew nothing, then, of what I am writing now but simply repeated to myself: 'Nothing can be reduced to anything else, nothing can be deduced from anything else, everything may be allied to everything else."(163) If the mark of modern philosophers like Kant and Hegel was an aspiration towards

totalizing systems, Latour is not very far from this project either. However, his aim is not to come up with another universal that would explain everything, but rather to include the totality of objects and humans that make up reality into his explanations. The result is somewhat unexpected- a theory of agency that comprises human beings, rules and abstract things, but also door hinges, raindrops, various mechanisms and devices along with scientific instruments. In order to do that, he has to take a different view of society. He argues against the artificial distinction nature- culture, nature-society that has dominated social sciences so far. This distinction is artificially excluding hybrids, things that reside at the intersection of nature and society and have a powerful shaping force on what we call reality. Where sociologists see a difference between society (an association of humans and human relations) and nature (an aggregate of things), Latour sees only collectives, associations of humans and non-humans that make up closely knit networks in which humans cannot be separately conceived from objects, mechanisms and instruments, as these are specifically endowed with ethics and values. In *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Latour goes back to the etymology of the word 'social' and argues that in spite of the tendency to regard the social as a homogeneous thing, it would make more sense to "designate by the same word a trail of associations between heterogeneous elements"(5). Thus sociology can be conceived as a description of any type of aggregate "from chemical bonds to legal ties, from atomic forces to corporate bodies, from physiological to political assemblies" (5) Latour's meaning of the social is thus a name for any given group or association of humans and/or non-humans, involved in some kind of action. An actor is not what Giddens and Beck understand by the term (a human being endowed with intention and reflexive capacity), but anything that does something, or rather anything that is made to act by its ties in a certain network: "An 'actor' in the hyphenated expression actor-network is not the source of an action but a moving target of a vast array of entities swarming towards it."(46)

He also writes of Dingpolitik (the Politics of Things, in German) and the Parliament of Things. Things and mechanisms are actors just as humans are, because they make a difference in the world. The important thing for Kantian philosophy was to find a way of explaining the distinction between subject and object, between humans and things. Latour does not argue that this difference does not exist, but only that nowadays it has become irrelevant. What is important is to study the way associations and assemblies of things and humans work. In an interview "Making the Res Public" Latour explains why rivers can be important political actors:

> Rivers make a difference, especially now; for instance in Spain, where the politics of water is very important. It makes sense to say that rivers are important political actors. On two conditions: one of them is that the river has to be made to speak through plenty of techniques of representation. The question is "What is the speech of this river?" And the second one is "What is the role played by the river speech where people in charge of water management talk about it?" (366)

If we regard rivers as political actors who are made to speak for certain environmental policies, it should be clear that the type of agency involved in this case is not equivalent to what either Beck or Giddens understand by the term. Agency is something that is distributed among the actors in a network without belonging to a certain specified source; it is a force that influences actors more or less, and that cannot be tied to anything in particular. Actors act, but without being able to locate agency in themselves. Latour, speaking about the uncertainty of agency, notes: "Like Jesus on the cross, it is of the actor that one should always say:' Forgive them Father, they know not what they do.'" (*Reassembling the Social* 46-7) The question that arises here is: if

actors/agents do not know what they are doing, how can we call them actors/agents? We can, says Latour, because agency does not need figuration. Agency is an account of action, of something being done, of changes and transformations in things, people or a state of affairs. For a long time, philosophical accounts of agency have provided it with a specific figuration, with something or somebody that is imagined as providing a meaning and a shape to agency. But figuration, Latour argues, is not necessary in an account of agency (that is why it should remain anonymous), and it is not desirable either, as we can never be absolutely certain of causal chains. There is no way we can ever know the real source of an action, especially in complex entanglements and associations. The best term, Latour concludes, would be actant, not actor. (53-5) Actants can ally themselves with other actants, entering into networks that define them. They acquire action, intention and subjectivity only within particular associations that can be made and remade.

What ties together the heterogeneous assemblies of humans and non-humans is the work of mediation or translation. Actor- Network theory is also known as "the sociology of translation". Actants are related to one another in a certain network by their common role of mediators- they mediate between one another and make one another do certain things. For example, the networks that fishermen throw into the ocean lure scallops and make them prey; on the other hand, scallops make fishermen go out every day in search of new scallops. Thirdly, data collectors make the association of fishermen and scallops visible in their studies of oceanography. (107) A mediator is not a simple intermediary, but a medium, which translates forces from one level to another with a difference. They translate and transform reality by translation: they betray what they represent, and they resist being represented. Networks are organized systems of translations, with centers and peripheries and hegemonic relations. Identities of actants are established in the process of translation, which is simultaneously defined as dislocation (transport with deformation). In a rejoinder to Ulrich Beck "Whose Cosmos? Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck" Latour argues for a constructivist stance in the human sciences, characterized by the following principles:

- the realities to which humans are attached are dependent on a series of mediations;
- those realities and their mediations are composed of heterogeneous ingredients and have histories;
- the amount of heterogeneous ingredients and the number of mediations necessary to sustain realities are a credit to their reality (the more mediated, the more real);
- our realities are open to differing interpretations that have to be considered with caution;
- if a reality has an extension (in space and time), its complex life-support must have been extended also;
- realities can fail and thus require careful maintenance and constant repair; (458-59)

5. Conclusion

In an era of inter- and trans-disciplinary approaches to cultural and literary practices/products the theories of agency that have been outlined in this article may have important implications. Literary self narratives, memoirs, autobiographies should be regarded as symptoms of a specifically modern condition and analyzed in their particular historical context and conditions of production, according to Giddens. They may be products of specific historical and geographical constellations, yet, according to the macro-micro interaction, the individual intention behind these works carries an important weight in the sketching of different types of subjects. Ulrich Beck's theory gives us a sharp insight into what constitutes the prime mover of

our age: the individual capacity for survival in an increasingly complex, increasingly chaotic world, sketching the picture of the cosmopolitan individual of the second modernity, equipped with initiative, tenacity, flexibility and tolerance of frustration. Latour insists that translation and mediation are basic cultural practices involved in the everyday construction of identity and reality. The central point of Latour's thought is to make us understand the importance of construction. First and foremost, our critical task is to analyze the work of translation and mediation practices in the constitution of social reality. And if literature is such a social practice, the whole network of writer-publisher-reader, the context of production and reception, the global and the local dimension become elements that are inseparable and must be understood together, without attempting to isolate any of them in a futile politics of ascribing positive or negative agency to just one entity. It is the way we construct these realities that can be good or bad, not the entities themselves or their associations.

Works Cited:

Beck, Ulrich. *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: Sage Publications, 2002. Print

Giddens, Anthony. *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press, 1991. Print

---. *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1990. Print

---. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print

Habermas, Jurgen. "Modernity - an Incomplete Project". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Washington: Bay Press, 1987. 3-15. Print

Latour, Bruno. "Coming Out as a Philosopher. Acceptance Speech for the Third Siegfried Unseld Preis". Web. 24 Jan.2011. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/114-UNSELD-SSS-GB.pdf

--- . *Reassembling the Social: An Introduction to Actor- Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print

---. *The Pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. Print

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2001. Print

---. "Whose Cosmos? Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck". *Common Knowledge* vol.10, no.3, Fall 2004: 450-62. Print

--- and Tomas Sanchez-Criado." Making the '*Res Public*'". *Ephemera*/interviews. vol 7, 2007: 364-71. Print

Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1970. Print

THE NOVEL *ŞANTIER* – AN AUTOFICTION READ IN THE GRID OF AUTHENTICIST AESTHETICS

Mihaela Rusu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: In the early 30s, Romanian literature is entering a period of creative effervescence characterized by epic productions of value, but tributary to the model of objective realism. The younger generation, led by Mircea Eliade, proposes renewing literature by giving up the traditional omniscient narrator's model and imposing a narrative model to capture the existential itself, in the manner of a unliteralised confession.
Shortly after returning from the Indian stay, the young Mircea Eliade, an advocate of authenticity in literature, published in 1935 the volume Şantier (Work in Progress), subtitled indirect novel; a book nourished from the sap of his existential diary, in which a subjective narrator assigns a character (called paradoxically Mircea Eliade) a series of adventures we do not know if they happened in reality. Adopting the tone of an absolute sincerity, enforcing the primacy of real fact, the author of the text in this book imagines a life and a personality that is not entirely his thus transfiguring the Indian existence in an autofiction manner.

Keywords: autofiction, confession, indirect novel, authenticity, sincerity.

Începând cu anii '30, tinerii scriitori anunţă prin operele lor eseistice, dar şi romaneşti o nouă formulă de roman- romanul autenticist. Scrierile lor din aceşti ani reprezintă „evoluţii de valoare evidente, asimilabile celor din literatura europeană din aceeaşi perioadă a cărei parte integrantă este şi literatura română"[1]. Cel mai adesea teoria autenticităţii este privită ca fiind sinonimă cu conceptul de roman modern. Autenticitatea s-a născut ca o reacţie împotriva viziunii romaneşti omnisciente care dominase începutul de secol XX. Opunându-se *academismului*, adică acelui tip de literatură „care îşi declară ataşamentul faţă de un adevăr estetic oficializant, considerat ca absolut, şi care constă în respectarea unor modele, de obicei, a operelor antichităţii clasice"[2], autenticitatea are în vedere o confesiune neliteraturizată care urmăreşte redarea existenţialului în sine. Teoreticienii români ai autenticităţii, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Octav Şuluţiu sau Camil Petrescu, îşi revendică viziunea romanescă de la modelele Gide, Sartre, Huxley, Malraux, Virginia Woolf şi Proust, foarte la moda în spaţiul literelor europene în a treia decadă a începutului de secol XX. Ei practică un anticalofilism manifest din dorinţa de-a obţine o exprimare sinceră a experienţelor personale, trăite ca o aventură a cunoaşterii. Toţi vor să înlocuiască originalitatea, considerată a fi de inspiraţie romantică, cu autenticitatea văzută ca materializare estetică a unei experienţe de cunoaştere. Estetica autenticităţii va orienta tinerii prozatori ai generaţiei '30 spre formula de roman de tip jurnal intim, specie apreciată din motivul că ar corespunde cel mai bine deziderатului de autenticitate:

„Scriind la persoana întâi şi cu precădere despre aventura în real, autorul este mai convingător decât atunci când doar simulează realitatea."[3]

Recuzând perspectiva scriitorului omniscient, demiurg în lumea imaginarului, scriitorii tinerei generaţii preferă să expună în paginile unui roman „ciobul de existenţă" personală, singurul

[1] Vrabie, Diana, *O posibilă tipologie a autenticităţii*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005, p.265.
[2] Săndulescu, Alexandru, *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, p.11.
[3] Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticităţii*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005,p.274.

capabil să redea dramatica căutare de sine, încercarea de autodefinire și autocunoaștere: „Noua estetică impune în centrul interesului persoana subiectivă a creatorului/ naratorului, al cărui *eu* devine obiectul unor inverstigații extrem de minuțioase”[4]. Eul scriitorului este obiect de observație introspectivă directă, nefalsificată, adică autentică. Adepții autenticității vor să reprezinte în roman viața așa cum este, să exprime realul, naturalul, să facă din romanul-jurnal un caleidoscop de fapte și comentarii: „În mod treptat toate măștile (convențiile) cad, idealul suprem rămânând confesiunea simplă, naturală, bazată pe renunțarea la falsele pudori”[5]. Prin redactarea la persoana întâi se urmărește o relatare subiectivă a unei confesiuni nefalsificate, autenticitatea opunându-se astfel „ficțiunii, invenției romanești, fabulației, impunând primatul faptului «adevărat», trăit, obiectiv” [6]. Din această perspectivă, dictonul camilpetrescian „Din mine însumi nu pot ieși. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi” trebuie interpretat ca un principiu estetic care a guvernat în mare parte creația romanescă din prima jumatate a secolului trecut. Dacă filosofia antichității s-a dezvoltat în jurul lui „cunoaște-te pe tine însuți”, filosofia existențialiștilor l-a impus pe „fii tu însuți”, care înseamnă să spui ce crezi și ce simți fără nici un fel de reținere. Folosirea persoanei întâi este o convenție aflată în determinare cu experiența directă, în fond este o strategie de atragere a cititorilor, prin crearea impresiei de comunicare cât mai exactă a realității „și de surprindere a palpitului de viață sufletească în chiar clipa emiterii sale.”[7]

Căutând să exprime sentimentul metafizic al existenței din dorința de-a orienta romanul spre o nouă viziune epică, „creatorul dindărătul operei este înlocuit de propriul său jurnal sau de corespondență, și de aceea documentarul care își integrase (auto)biografiile, memoriile, scrisorile și dosarele existențiale este subminat de principiul fragmentarului, cu alte cuvinte se (re)descompune în biografii, memorii și acte, corporalizând timpul și actul cunoașterii”[8]. Opunându-se artificialității, adică formelor inferioare ale literaturii, noțiunea de autenticitate devine sinonimă cu cea de valoare estetică, prin urmare autenticitatea reprezintă o condiție esențială a scriiturii moderne. Toți scriitorii, adepți ai autenticității, și-au dorit să distrugă iluzia imaginarului și să se elibereze de convențiile omiscienței și ale artei în general, dar un astfel de demers a putut părea ireal, întrucât însăși arta, inainte de toate este o convenție: „ Literatura autenticității profesa de fapt o nouă convenție, deosebită de cea a realismului balzacian, deoarece autenticitatea perfectă era imposibil de realizat și, implicit, de verificat, de unde va deriva și o evidentă neîncredere în artă.”[9]

Despre Mircea Eliade, G. Călinescu susține că reprezintă „cea mai integrală (și servilă) întrupare a gidismului în literatura noastră, gidism pe care îl întâlnim și la Camil Petrecsu, însă aproape numai sub forma oroarei de caligrafie”[10]. Afirmația călinesciană își are susținerea în paginile romanului *Șantier* (1934-1935) în care Eliade recurge, asemeni autorului *Fructelor pământului,* la confesiunea literaturizată a jurnalului intim. Se poate afirma că pentru cei doi scriitori, „literatura e o prelungire a cultului *eului* și n-are decât un singur erou, pe autorul însuși, care își notează cu răceală experiențele sale în *caiete*.”[11]

Volumul *Șantier*, subintitulat *roman indirect*, reproduce întocmai pagini din jurnalul ținut de Eliade în perioada anilor 1928-1931, ani petrecuți în India, în timpul studiilor doctorale. El atribuie paginilor din volumul *Șantier* denumirea de *roman indirect* tocmai pentru „a exprima mai precis caracterul indirect al epicei pe care îl cuprinde: ‹‹Indirect›› deoarece toate pornesc de la mine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii.”[12]. Totuși, în esență, acest text, în pofida pretențiilor de autenticitate absolută, este un text ficțional dacă avem în vedere punctul de vedere

[4] Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Ideea Europeană, București, 2007, p.174.
[5] Ibidem
[6] Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Eminescu, București, 1973, p.165.
[7] Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005,p.273.
[8] Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005, p. 265.
[9] Idem, p.290.
[10] Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Semne, București, 2003, p. 870.
[11] Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Semne, București, 2003, p. 870.
[12] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p.12.

genettian care susține că „textul de ficțiune se semnalează ca atare prin mărci paratextuale care-l pun pe cititor la adăpost de orice neînțelegere, și dintre care indicația de *roman* pe pagina de titlu sau pe copertă, este un exemplu printre atâtea altele.” [13]

Din prefața cărții se reține faptul că autorul respinge convenția manuscrisului găsit: „ Cartea de față este un jurnal intim și, de obicei, jurnalele intime se găsesc. O lungă tradiție ne-a învățat decența publicării unor asemenea opere cu anumite și bine știute scuze. De pildă: ‹‹Printre hârtiile prietenului meu X am găsit un caiet cu scoarțe albastre, cu paginile îngălbenite, etc.››”[14]. Așadar, jurnalul este al lui și în carte este vorba de Mircea Eliade, și de nimeni altcineva. Ceea ce îl determină pe autor să-și investească jurnalul indian cu denumirea de *roman* este tocmai estetica autenticității, întrucât pentru Eliade: „Orice se întâmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă și ratări, entuziasme, filosofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic. Orice a fost trăit sau ar putea fi trăit.”[15] Reînzestrat cu darul ubicuității, scriitorul nu se mai poate ascunde după convenția literară și nici după personajele sale și atunci se retrage în text: „Orice mare scriitor este textualizant, iar textualismul implică suplimentar o conștiință acută a actului de creație, adică a conștientiza scriitura.”[16]

În prefața acestui roman, „prozatorul face o mică teorie despre ficțiunea jurnalului intim, zicând că ori de câte ori este vorba despre oameni și de situații de existență, confesiunea capătă inevitabil o notă romanescă”[17]. Publicând această carte în 1935, Eliade mărturișete că el, autorul textului, narator și personaj în același timp, a intervenit în textul jurnalului, doarece de la momentul scrierii lui (1928-2931) și până la publicare anumite aspecte consemnate i s-au părut nesemnificate și-a simțit nevoia să le suprime, în felul acesta justifică și denumirea de roman pe care o dă cărții, romanul fiind prin excelentă o creație ficțională: „Am îndrăznit, totuși, să-l numesc roman, pentru că, folosindu-mă de paranteze, am adăugat amănunte, precizări și împliniri pe care textul original nu simțea nevoia de a le avea. Și este cu atât mai sigur ‹‹roman›› cu cât acel care își înseamnă întâmplări și prefaceri sufletești le face mai spontan, mai nesofisticat.”[18] Acest punct de vedere însă este contrazis de criticul Eugen Simion care susține că, Eliade, selectând aproximativ 100 de pagini din cele 504 ale jurnalului indian, reduce caracterul spontan al scriiturii: „selectarea nu elimină, adevărat, autenticitatea jurnalului ca gen literar, dar limitează spontaneintatea scriiturii. Cine transcrie cu atenție, cine cerne materia zilei, cine pune ordine și stabilește o ierarhie a evenimentelor nu mai respectă ritmurile, ordinea și culorile spontaneității.”[19]

Suntem îndreptățiți însă să afirmăm că romanul are o importantă valoare literară, deoarece în prefața acestuia Eliade ilustrează „o veritabilă poetică a unui insolit roman experimental”[20], teoretizând noțiunea de autenticitate: "Repudiind tot ceea ce este contrafăcut, prozatorul are curajul să iasă în lume în deplina autenticitate a spiritului său de tip renascentist. Cum între timpul consemnării întâmplărilor, pe de o parte, și cel al publicării lor, pe de altă parte, există un decalaj de câțiva ani, Eliade nu se sfiește să-și editeze confesiunile sale cele mai intime, cu atât mai mult cu cât notațiile sale surprind o epocă revolută, o vârstă spirituală cu care se identifică în întregime.”[21] Eliade mărturisește că atunci când s-a hotărât să-și publice pagini din jurnalul indian n-a avut: „niciun conflict de conștiință. Publicam hârtiile unui mort, despre fapte și oameni care acum nu mai sunt adică sunt prea departe. Aș fi putut foarte bine folosi toate aceste fapte și toți acești oameni în ceea ce se numește lucrări literare. Am constatat că, fără știrea mea, o făcusem în parte.

[13] Genette, Gerard, *Introducere în arhetip*, Editura Univers, București, 1994, p.155.
[14] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p.11.
[15] Idem, p.13.
[16] Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005, p. 279.
[17] Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim. Diarismul românesc*, Univers Enciclopedic, București, 2001, p.234.
[18] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p.12.
[19] Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim. Diarismul românesc*, Univers Enciclopedic, București, 2001, p.234.
[20] Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Ideea Europeană, București, 2007, p.200.
[21] Idem, p.201.

Constatarea m-a plictisit, evident. Rămâneau un număr însemnat de evenimente, tipuri și experiențe intime pe care anevoie aș fi acceptat să le prelucrez. Și atunci le-am publicat așa cum erau”[22].

Prin faptul că în roman se face referire la oameni și locuri dintr-o altă lume decât cea românească, autorului îi este foarte ușor să publice detalii intime din viața personală a protagoniștilor, întrucât acestea nu pot fi verificate. Mai mult decât atât, cel mai frecvent, identitatea personajelor se ascunde în spatele unei inițiale. Deducem însă, prin suprapunerea lecturii cărții cu celelalte opere autobigrafice, că în spatele doamnei P. este doamna Perris, M. este Maitreyi, iar D. este profesorul Dasgupta.

Impresia de autenticitate la nivelul textului este sporită de o serie de procedee destructurante precum: „fragmentarismul însemnărilor, includerea documentarului în textura de acțiuni, autocomentariul, adică reîntoarcerea textului asupra sa, abundența metatextului”[23]. Paginile romanului *Șantier* urmăresc să redea mai ales prin introspecție căutarea metafizică a sinelui pornind de la experiența concretă a unui tânăr care își trăiește viața simplu, necenzurat, autentic. În carte este vorba despre un european venit din lumea veche, cu o cultură a moralității aparente care se instalează în pensiunea domanei P., în Calcutta, loc în care cunoaște mai multe experiențe, începând cu cea erotică și încheind cu spiritualitatea indiană. Doamna P. are două fiice, Hellen și Isis, „adolescente frumoase, între 13 și 16 ani. Mină de observații.”[24] care se îndrăgostesc pe rând de chiriașii care vin în pensiune, inclusiv de naratorul din jurnal. În pensiune se perindă mulți călători, ocazie pentru scriitor de-a reda comparativ mentalitățile indienilor băștinași, ale anglo-indienilor și ale europenilor. Pensiunea găzduiește o tânără englezoaică, Cathrine care, dezamăgită de relația ei cu Michael, iubitul anglo-indian, ajunge să se prostitueze. O altă englezoiacă, Ruth, este ispita care îl deconcentrează pe tânărul diarist de la orele de gramatică sanscrită, și față de care nu are nici un fel de rețineri, cedându-i măgulit. O atracție senzuală manifestă asupra lui și una din cele două fiice ale gazdei, Isis, căreia diaristul îi cere „să-și facă de cap”. Doi jurnaliști francezi, care fac o călătorie în jurul lumii, beneficiază și ei de atmosfera „venerică, electrizantă” din pensiune ce contrastează puternic cu vigilența gazdei care impune fetelor o educație severă, tradițională, protestantă. Singurul personaj care face notă discordantă cu atmosfera venustă din pensiune este portughezul din Goa care tot timpul studiază și se gândește mereu la soția și soacra sa.

O convenție a autenticității presupune ca spațiul prezentat în text să fie unul real. În romanul *Șantier* se poate observa că toposul este prezent cu indicații concrete, el surprinde preponderent spațiul pensiunii familiei P. din Ripon Street, dar în egală măsură sunt redate și scene petrecute la universitate, pe străzile Calcuttei, în timpul revoluției civile, în casa profesorului D. sau la Santiniketan, locuri ce oferă scriitorului prilejul de-a surpinde în pagini monografice culoarea locală. Translația de la real spre fictiv se face pe nesimțite. Spre exemplu, noaptea, în grădina pensiunii care „are mireasmă de femeie tânără”[25], naratorul asistă la înlănțuirea trupurilor a doi tineri îndrăgostiți, trăind sentimentul că participă la o taină, „‹‹la o întâmplare suprafirească››”[26], care se constituie într-un prilej de reflecții filosofice: „Dacă totul nu este decât aventură, pentru cel ce nu viețuiește Absolutul, trebuie să îmbrățișeze aventura cu toată sinceritatea, cu toată plenitudinea, fără reticennțe și adaptări”[27].

Practicând introspecția cu obstinație, diaristul încearcă să găsească o explicație naturii sale duale, în care se zbate pentru supremație omul instinctelor cu omul de știință. Iată cum își explică conflictul aparent dintre iubirea pentru știință și iubirea pentru aventură, pentru risc: „ Sunt un tânăr căruia ‹‹natura›› i-a dat totul pentru a-i pregăti o ratare mai glorioasă. Cum să-mi explic altminteri calitățile mele de erudit, setea mea de carte, patima de a cunoaște și înțelege tot- alături de incapacitatea mea organică pentru orice efort prelungit, de instinctele mele ‹‹poetice››, adică

[22] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, pp.11-12.
[23] Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005, p. 276.
[24] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p. 18.
[25] Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim. Diarismul românesc*, Univers Enciclopedic, București, 2001, p.231.
[26] Ibidem.
[27] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p. 43.

gratuite, toxice? Și după orice evavare, după orice experiență, se deșteaptă în mine omul de știință, și încep să mă scuz în fața lui de timpul pierdut, de inutilitatea vagabondajului. Aceasta va dura până la sfârșitul vieții, până la consumarea mea definitivă."[28]

Alte reflecții filosofice conturează concepțiile scriitorului despre căsătorie, despre necesitatea de-a avea un model în viață sau despre ce ar trebui să exprime literatura. O altă convenție a autenticității o constituie faptul că naratorul, odată intrat în scenă, trebuie să explice de ce povestește ceea ce povestește, tehnica monologului interior oferind posibilitatea autorului de-a include în carte multiple secvențe metatextuale: „După câteva ceasuri de scris obțin acea oboseală care-ți permite să spui totul, să spui și ce ți s-a întâmplat, și ce ai fi vrut să ți se întâmple, ce ai ascuns chiar în visele tale. Simt cum nu mai sunt stăpân pe condei, pe gând, pe șirul de litere care se cheamă cum vor, se împreună cum vor. Înțeleg de ce sunt câteodată paralizat în orice muncă, de ce sunt atunci silit să ‹‹fac litetarură››, de ce pe vremuri mă apucam chiar în preajma examenelor de scris romane, rămase neterminate. Sunt incapabil de orice altceva. Romanul acesta mă odihnește, extenuându-mă, dându-mi o febră de care gramatica sanscrită mă apără cu grijă. Și mă voi răzbuna, astfel, și pe dr. Stella Kramrish"[29]. Intuind valoarea compensatorie a scrisului, diaristul își mărturisește în alte notații motivele pentru care a ajuns scriitor: „Păcatul oamenilor mederni- și al meu în special- este nevoia de a-și explica greșelile, viciile, libertățile. După fiecare greșeală, după fiecare libertate- încep să mă apăr față de mine în acest caiet."[30] Deși puțin încrezător într-o viitoare publicare a jurnalului, incapabil să renunțe la a se privi în oglinda scrisului, autorul se interoghează asupra propriului demers, își răspunde ambiguu, dar în cele din urmă rămâne tot needificat, doar posteritatea putându-i oferi adevărata valoare a literaturizării confesiunii: „De ce mai scriu eu un roman, pe care nu știu dacă am să-l transcriu vreodată- dar să-l public? Nu pot face nimic altceva; și de ciudă scriu câte douăzeci- treizeci de pagini pe zi; să scap mai repede de obsesia aceasta, să scap și să mă întorc la munca mea Mi-e și rușine să-mi privesc cărțile"[31]

Utilizarea numelor proprii reale se explică în roman prin aceeași estetică a autenticismului. Printre personalitățile întâlnite în timpul sejurului indian, Eliade îi amintește pe Giuseppe Tucci, Rabindranah Tagore, Stella Kramrish, dar în egală măsură el face referici și la prietenii și cunoscuții rămași în țară: Mircea Vulcănescu, Nicolae Iorga sau Nae Ionescu. Mircea Handoca apreciază că, pe lângă "câteva duzini de oameni vii, legați prin anumite întâmplări "[32], cea mai mare parte a conținutului cărții reprezintă pagini de introspecție, Eliade însuși mărturisind în prefața romanului: „cred foarte serios că și etapele unei inteligențe, ca și fazele unui sentiment, pot constitui un roman"[33]. Impresia de viață interioară, captată în mod direct, este sugerată în roman prin aceeași tehnică a monologului interior, prin care personajele exprimă în deplină libertate propriile certitudini, împliniri sau ratări: „ Aventura este o armă cu două tăișuri: de aceea îmi și place atât. Eu îi zic aventură, dar îndeobște se cheamă: viață liberă. Orice viață liberă poate suprima un om, îl poate anula sufletește, dar îl și poate diviniza, transforma substanțial. Mă pot pierde sau mă pot mântui"[34]. Când nu face exerciții de gramatică sascrită, studentul român, familiarizat cu atmosfera orientală a Calcuttei, îl citește pe Gide, iar după lectura cărții *Si le grain ne meurt* ….se simte „dilatat și macerat", căci își înțelege mai bine condiția sa contradictorie: „ Astazi vreu să cultiv, iarăși, extremele. Vreau rătăciri, băi de lumină, ritm vegetal, contradicție, fantastic, viciu"[35]Prin urmare, gidismul de care îl acuza G. Călinescu în epocă nu era chiar întâmplător, și nici necunoscut tânărului diarist însetat de experiențe, de viață reală.

[28] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p. 61.
[29] Idem, p. 50.
[30] Idem, p. 60.
[31] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p. 145.
[32] Idem, p. 12.
[33] Idem, p. 13.
[34] Idem, p. 87.
[35] Idem, p. 50.

Totodată, jurnalul intim al tânărului Eliade „poate fi considerat drept un potențial *Bildungsroman* "[36], întrucât reflectă aventura spirituală a unui destin de excepție. Se poate remarca că acest text este scris într-o notă personală, foarte pronunțată, deoarece naratorul și personajul din carte se numesc la fel ca autorul de pe copertă- Mircea Eliade: „‹‹Iacă că trece și asta, Mircea Eliade, trece și asta.›› Mă apucă iarși mila de mine, și vorbesc românește, singur: ‹‹iată cum te-ai dat de gol, tinere, smintitule, scumpule;, și toutși nu ești prost, și nici cârpă nu ești, nu ești, nu ești om de paie, Mircea Eliade, înțelege aceasta.››”[37]

Având în vedere aceste cosiderente teoretice asupra romanului modern, se poate conchide că în secolul al XX-lea realul nu mai constituie un pretext literar ce urmează să fie amplificat prin romanțare, ci alcătuiește însăși materia de construcție a operei. „Dar autenticitatea pură este irealizabilă, deoarece literatura însăși este o răsturnare a realității, iar la baza ei nu poate sta decât artificiul, adică exprimarea unui fapt prin mijloace opuse lui”[38]. Discutând raportul dintre mimesis și artă, Gerard Genette ia în discuție opinia lui Kate Hamburger care arată „în mod convențional caracterul ‹‹prefăcut›› al romanului la persoana întâi, care izvorăște în mare măsură, prin împrumut sau simulare, din modalitățile narative ale povestirii autobiografice autentice, ca narațiune retrospectivă (memorii) sau intercalată (jurnal, corespondență). Această observație nu e desigur suficientă cum vrea Hamburger, pentru a exclude acest tip de roman din câmpul ficțiunii, căci o asemenea excludere ar trebui să se extindă, prin molipsire, la toate formele de ‹‹mimesis formal›› .”[39]

Urmărind exprimarea unor experiențe personale concepute ca act de aventură a cunoașterii, Mircea Eliade încearcă prin volumul *Șantier* o nouă formulă de roman, romanul autenticist, hrănit din țesătura epică a propriului jurnal intim. În această carte, el își propune, în spirit anticalofil, să renunțe la convențiile literaturizării, pentru a oferi cititorului o analiză lucidă a experienței interioare, totuși „un minumum de literaturizare, în sens larg, este inevitabil, fiind inclus fatalmente în orice creație. În realitate refuzul convențiilor presupune refuzul convențiilor preexistente și impunerea concomitentă a altora și mai tiranice. Întrucât autenticitatea pură este irealizabilă, ca și abolirea totală a literaturizării, rămâne o singură soluție: artificiul autenticismului epic, care să fie atât de perfect încât să dea iluzia vieții.”[40] Într-una din cronicile revistelor interbelice, Octav Șuluțu afirma că „autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei” [41], și tousți dincolo de orice controverse meritul incontestabil al teoriei autenticității constă în efortul depus în vederea înnoirii artei. Pornind de la noua direcție estetică, Mircea Eliade va da opere remarcabile sub raportul artistic, reflectând în ele obsedant asupra nevoii de autenticitate a experienței interioare și asupra soluțiilor de valorificare a ei.

Referințe bibliografice

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Semne, București, 2003.

Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991.

Genette, Gerard, I*ntroducere în arhetip*, Editura Univers, București, 1994.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Ideea Europeană, București, 2007.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Eminescu, București, 1973.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Curtea Veche Publishing, București, 2010.

Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976.

[36] Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Ideea Europeană, București, 2007, p.204.
[37] Eliade, Mircea, *Șantier*, RumIrina, București, 1991, p. 154.
[38] Vrabie Diana, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005, p. 272.
[39] Genette, Gerard, I*ntroducere în arhetip*, Editura Univers, București, 1994, p. 156.
[40] Vrabie Diana, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005, p. 272.
[41] Șuluțiu, Octav, *Scriitori și cărți*, Minerva, București, 1974, p.15.

Sebastian, Mihail, *De două mii de ani*, Humanitas, București, 1990.

Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim. Diarismul românesc*, Univers Enciclopedic, București, 2001.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade, Nodurile și semnele prozei*, Junimea, Iași, 2006.

Șuluțiu, Octav, *Scriitori și cărți*, Minerva, București, 1974.

Vrabie Diana, *O posibilă tipologie a autenticității*, în "Philologica Jassyensia", An I. Nr.1-2. 2005.

SCHOOL AND THE ATTITUDE OF PEOPLE REGARDING LEARNING IN SLAVICI LITERATURE

Adela Cristiana Gorcea
PhD Student, "Aurel Vlaicu University of Arad

Abstract: This paper belongs to a comprehensive research on identifying the documentary dimension of Slavici writings. The author was preoccupied by various aspects of the education in Ardeal. In his studies he sustains that the cultural life has its origin in church and school. The confessional schools were Latin. Slavici underlines their role in preserving the national feeling, reflecting them in literature. He analyses the attitude of people in rural communities concerning school and education: some of them despise books, others feel intimidated by the vision of learning, and another category has a positive attitude regarding education, which is considered a mean of access to the condition of gentleman. The intellectual is respected for his culture by the village people. They think that the intellectual activity is superior and that is why it is important. On the other hand, the intellectual is not respected by the state and has a poor material condition. Slavici highlights the attitude of former school intellectuals regards any change in education. They were reluctant to organizing children in smaller groups or hiring new teachers. Slavici literature presents the modest conditions that a person had to fulfill in order to become a teacher.

Keywords: cultural life, confessional schools, education, teacher, church.

Introducere

Studiul de față face parte dintr-o mai amplă cercetare care abordează dimensiunea documentară a scrierilor lui Ioan Slavici. Problema școlii și atitudinea oamenilor față de învățătură au reprezentat o preocupare importantă a scriitorului ardelean, pe care a oglindit-o atât în scrierile sale nonliterare, cât și în cele literare. Studiul acestor scrieri a scos în evidență o strânsă legătură între publicistica lui Slavici și beletristica sa, deoarece ambele au ca punct de plecare realitatea secolului al XIX-lea. Prezenta lucrare face o trecere în revistă a contextului cultural în care funcționau instituțiile de învățământ ale perioadei amintite, pentru a evidenția apoi reflectarea acestor condiții în literatura slaviciană.

Contextul cultural al funcționării instituțiilor școlare în secolul al XIX-lea

Pedagog în adâncul sufletului său, Slavici s-a aplecat și asupra problemelor învățământului, în mod special asupra celui din Ardeal. Prin lucrarea *Românii din Ardeal*, el arată că viața culturală își are originea în biserică, insistând asupra legăturii între stat, biserică și școală. Deoarece latina era limba oficială a bisericii din Regatul Ungar, școlile confesionale erau latinești, iar oamenii de cultură vorbeau latina și mai puțin slavona. Cunoscătorii de slavonă au încercat traducerea cărților bisericești în română, pentru a înlesni accesul românilor la cultură. Până la unirea cu biserica papală, traducerile au fost distruse sau ascunse, deoarece preoțimea accepta doar slavona. Biserica papală însă urmărea, în mod clar, înlocuirea slavonei cu latina.

După 1848, în fiecare dieceză s-au înființat școli pedagogice și teologice. Slavici face o clasificare a școlilor din Regatul Ungar, în care sunt incluse și cele din Ardeal: școlile de stat, susținute de guvern, în care se preda în limba maghiară, școlile comunale, susținute de autoritățile politice, cu limba de predare tot maghiară, școlile confesionale, susținute de comunitățile religioase, în care se preda în limba română – limba bisericii, și școlile particulare. Fiind implicat în problemele învățământului, Slavici se oprește asupra **școlilor confesionale**, la care ne vom referi din dorința de a înțelege rolul școlii de atunci în păstrarea sentimentului național. Școlile confesionale funcționau după programe stabilite de autoritatea bisericească, aplicate de învățători care erau și slujitori ai bisericii, iar inspectorii erau numiți de forurile diecezane. Deoarece erau singurele școli cu predare în limba română, guvernul, care avea doar drept de supraveghere, a căutat să intervină prin inspectorii care se implicau în școlile de stat și cele comunale, străduindu-se să găsească nereguli în urma cărora să le desființeze pe temei legal. Cu timpul, s-a impus limba maghiară ca obiect obligatoriu de studiu, apoi învățarea religiei în limba maghiară – o nouă sursă de conflicte, deoarece preoții nu puteau aproba aceasta, de teama conflictelor cu propriii enoriași. Salariul învățătorilor era plătit din fonduri locale, fiind neîndestulător, iar întregirea se făcea de la stat, ceea ce a reprezentat alt prilej de amestec în funcționarea școlilor confesionale. Slavici insistă asupra ideii că școlile confesionale au avut un rol dificil de îndeplinit, dar important în păstrarea ființei naționale.

Școala în beletristica lui Slavici

Situația reală a școlii din vremea lui Slavici este prezentată în literatura scriitorului, el vorbind despre școală, despre atitudinea oamenilor față de învățătură, dar și despre condiția dascălului în vremea sa. Spațiul generos pe care îl dedică școlii în scrierile literare ne-a determinat dorința de a urmări și acest segment din literatura slaviciană. Am realizat așadar o amplă selecție de texte, menite să evidențieze minuțiozitatea cu care scriitorul a urmărit școala din Ardeal, ceea ce reprezintă pentru cititorul actual un autentic document sociocultural.

„**Omul nu învață din carte, ci trăind în lume**. Răposatul jupân Neagu, tatăl d-tale, multă carte nu va fi știut, dar tot ți-a lăsat locul și casele acelea, ca să ai în ce să te reazemi. Eu am învățat încă mai puțin și tot am ceva. […] **Fac, nu-i vorbă, și oamenii cu învățătură câteodată treabă, dar nu pentru că sunt învățați, ci pentru că știu să învârtă treburile**. […] învățătura e pentru oamenii care nu sunt buni de altă treabă, ori n-au nevoie să-și câștige muncind pâinea. Cucoana Zinca știa că **oamenii proști ca Barbu, care n-au avut parte de învățătură, numai așa pot să vorbească** […].” (S_3, p. 261)

„Iorgovan **umblase cinci ani de zile la școlile din Arad: era vorba să se facă „domn”**, fiindcă avea pe ce, și Busuioc visa nopți întregi la domnia feciorului său și nici n-avea de ce să nu viseze, fiindcă feciorul său era bun școlar.” (S_2, p. 164)

„Dar cu dascălul n-ar fi îndrăznit niciodată să prindă vorbă (Budulea – n. n.), fiindcă se simțea prea jos spre a cuteza să supere pe un om atât de învățat cum era jupânul învățător Pantelemon Clăiță […]. Nici nu se cuvenea să-l supere, fiindcă dascălul Clăiță era om neobosit, avea totdeauna de lucru și nu putea să-și piardă vremea cu orișicine.” (S_1, p. 405)

„[…] când Budulea se uita la slovele încurcate, îl cuprindea un fel de amețeală, fiindcă era peste putință ca cineva să le descurce. Într-o duminică, Budulea i-a zis lui Huțu: „Ia scrie numele meu pe hârtie.” Huțu a scris cu slove mari: Lăpădat Budulea, locuitor din Cocorăști.

– Și acum, dacă cineva se uită aici, știe el că e numele meu?

– Da, taică.

– Cum așa?

– Apoi vezi: Vede că e *ludi și iăr* și zice *Lă-pocoi* și *iăr* și zice *pă*, adică *Lăpă*, *dobro-az-tfert* și zice *dat*, ceea ce face *Lăpădat*.

Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deși nu înțelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat **plumbul** și a început să învețe a-și scrie numele. L-a scris o dată, l-a scris de două, de zece, cu atât mai bine înțelegea că poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de câte ori suna într-un fel, el scria aceeași slovă. El a luat apoi caietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că **slovele** pe care le-a scris sunt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu putință ca unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea îl cuprinse iar amețeala. Această **înțelegere între un număr nesfârșit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putință ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani alții să citească astăzi**? […] Dar lucrul i se părea grozav de greu, căci **dacă toată slova avea un sunet, atunci fiind grozav de multe sunete, trebuiau să fie și grozav de multe slove**.” (S_1, p. 403–404)

„Nu e școala cum ar trebui să fie, căci atunci ar învăța toți copiii la școală și n-ar mai trebui să-și mai piardă vremea pe la țarină. Dar ce să-i faci? Am grădinița pe care mi-a lăsat-o satul și i-am învățat să pună sămânță, să facă altoi, să poarte grijă de stupi, să pună cartofi, fasole, morcovi și pătrunjel, să sădească varză și tutun, să poarte grijă de viță, ba la anul am să-i pun chiar la prașilă, pentru ca încă de mici să știe cum se câștigă pâinea de toate zilele. Dacă satul mi-ar da o bucată de țarină, i-aș învăța și celelalte lucruri. Pentru ca sa vezi d-ta: **dascălul trebuie să știe tot și, dacă nu știe, trebuie să învețe, fiindcă sunt cărți în care stau toate aceste, și eu aș învăța copiii așa cum stă în cărți, adică mai bine de cum se obișnuiește la prostimea noastră de astăzi**. Afară de aceste am casă grea, cinci fete, care cresc în fiecare zi, și nici un băiat, și satul ar trebui să se gândească și la mine. Ba acum se gândesc să mai facă și o a doua școală în sat, fiindcă ar fi prea mulți copii la mine. Dar cine a adunat copiii la școală? Eu. Adicătălea în loc să mă plătească mai bine, fiindcă dau învățătură la mai mulți copii, se pun să ia copiii adunați de mine și să-i dea la altul. Pentru că să vezi d-ta: **dascălul e cel mai mare lucru în sat, cel mai mare lucru în țară,** pentru că el învață pe copii cum să vorbească, cum să se poarte, cum să înțeleagă lucrurile și cum să lucreze ca să-și câștige pâinea cea de toate zilele, și **dacă dascălul e prost și nu-i învață bine, toate merg rău în țară**. Înțelegi că tot omul ar voi să fie dascăl, și că eu nu mă plâng; însă, îți spun eu d-tale, nu este cu putință să fie doi dascăli în sat, pentru că n-au din ce să trăiască amândoi, și pentru că închipuiește-ți d-ta ce încurcătură se face în sat când unul îi învață pe copii într-un fel, iar cellalt într-altfel.” (S_1, p. 406)

„copiii din școală sunt despărțiți în mai multe căprării, cum am zice, și **eu nu le dau învățătură decât celor mai grei la minte**; ceilalți învață de la băieții mai mari, cum este Huțu. Și înțelegi d-ta că satul ar face mai bine dac-ar lăsa lucrurile așa cum sunt și ar pune în loc de al doilea dascăl pe Huțu, fiindcă n-ar trebui să-i plătească mult.” (S_1, p. 407)

„se cer trei lucruri (pentru a putea deveni dascăl – n. n.): întâi o carte de botez, a doua un atestat că eşti absolut preparandist, a treia **că cunoşti opt glasuri şi podobiile, a patra să ştii tipicul; toate celelalte le înveţi din carte**" (S_1, p. 407)

Un aspect pe care îl punctează Slavici este ***atitudinea oamenilor din comunităţile rurale faţă de şcoală şi de învăţătură***. Pe de o parte, în cazul celor care nu au avut acces la învăţătură, se identifică două tipuri de atitudini: unii disprețuiesc cartea, susținând învățarea prin practica vieții, pentru ei bunăstarea neavând nicio legătură cu învățătura; alții, pe de altă parte, așa cum este Budulea, se simt intimidați în fața mirajului învățăturii. Budulea este neștiutor de carte, dar deschis spre a învăța și, sub îndrumarea fiului său, descoperă slovele – literele alfabetului chirilic – și complicata lor denumire, observă legătura între sunet și literă, constată beneficiile scrisului și posibilitatea ca, prin intermediul său, să se stabilească un arc peste timp și o legătură strânsă între toți cei care îl practică. Deși la vârsta maturității, Budulea exersează singur scrisul, începând cu ceea ce era elementar pentru oamenii de la țară: numele. Este o realitate că mulți dintre țăranii neștiutori de carte învățau scrierea propriului nume prin imitație, fără să cunoască literele, ceea ce încearcă și Budulea. Alți membri ai comunității, cum este Busuioc, au o atitudine pozitivă față de învățătură, pe care o consideră calea de acces spre condiția de „domn". Adăugăm aici un amănunt: Budulea scrie *cu plumbul*. Într-adevăr, scrierea cu bucata de plumb a fost o realitate a istoriei scrisului pe teritoriul românesc. La începutul secolului al XIX-lea, scrierea se făcea cu toc și peniță de metal, iar în 1827, Petrache Poenaru inventa tocul rezervor. Slavici însă nu a folosit niciunul dintre aceste instrumente moderne pe atunci, ci a scris întreaga viață cu pana de gâscă. Utilizarea unui astfel de instrument rudimentar – pana – a precedat scrierea cu peniță de metal sau a fost folosit în paralel, deoarece era mult mai accesibilă în mediul rural. În aceste condiții, bucata de plumb cu care exersa Budulea trebuie să fi fost larg utilizată la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Faptul că Slavici introduce în nuvelă scrierea cu plumbul este, în aceste condiții, nu neapărat o realitate a timpului său, ci un aspect cunoscut de el în legătură cu trecutul. Dacă ținem seama că plumbul este un metal care se oxidează în contact cu aerul, iar stratul de oxid ajungea pe mâinile copiilor de altădată, ne dăm seama de riscuri: scrierea cu plumb era foarte toxică. Este posibil ca Slavici să fi dorit a transmite ideea de primitivism al metodelor și instrumentelor de scriere, sau să îl plaseze pe Budulea în trecut ca mentalitate, subliniind spiritul conservator al adulților, care – reticenți la noile descoperiri – folosesc doar ceea ce este vechi.

A dezbate problema școlii înseamnă a urmări și ***condiția intelectualului***. Pe de o parte, acesta este respectat de oamenii de la sat pentru cultura sa, pentru faptul că știe cum să își petreacă timpul și să îl valorifice. În viziunea omului simplu, activitatea intelectuală este superioară și de aceea importantă, Budulea fiind de-a dreptul intimidat de complexitatea ei. Pe de altă parte, intelectualul nu beneficiază de respectul cuvenit din partea statului, dascălul însuși exprimându-și nemulțumirea față de condiția materială precară, în opoziție cu eforturile intelectuale depuse în educarea copiilor. Se insistă pe importanța muncii sale pentru viitorul societății, pe influența sa pe termen lung asupra copiilor, aspect care este neglijat de stat. Se identifică în subtext revolta intelectualului doritor de o viață decentă, căruia ar trebui ca importanța muncii să îi fie recunoscută. Slavici punctează condiția materială precară a dascălului, între acesta și omul obișnuit stabilindu-se doar diferențe de natură culturală.

Amplul discurs al lui Clăiță se constituie într-o ***analiză critică a sistemului de învățământ***, pe care îl consideră deficitar, mai mult o pregătire pentru activitățile gospodărești decât bazat pe studiul cărților, ceea ce îl nemulțumește pe dascăl; ancorat în realitatea vremurilor, el constată că munca fizică este singurul mijloc de trai. Realitatea de atunci este atent redată de

Slavici: învățătorii primeau o bucată de pământ, pe care o puteau cultiva spre folosul propriu. În lipsa unui alt fel de material didactic, dascălul recurge la metoda practică pentru a-i deprinde pe elevi cu primele noțiuni de agricultură. O altă realitate este cea a salariilor minime și a amestecului din partea statului care, sub pretextul întregirii acestora, intervenea în problemele organizatorice. De altfel, aceasta reprezintă eterna problemă a învățământului de-a lungul timpului, și îndrăznim să numim drept cauză faptul că, în ciuda teoriei, autoritățile au fost mereu concentrate pe alte aspecte și nu pe formarea elevilor la nivel superior. A funcționat în trecut, precum funcționează și în prezent, tendința spre formalism în educație.

Slavici punctează și atitudinea intelectualilor școlii din trecut față de schimbare. Aceștia erau reticenți la organizarea elevilor în efective mai mici sau angajarea de noi cadre. Clăiță prezintă modul în care se lucra în trecut, cu ajutorul monitorilor, arătând că instruirea unui mare număr de elevi este o activitate dificilă, ce presupune efort sporit din partea unui dascăl. Se adaugă în aceste vorbe și conservatorismul în legătură cu sistemul de învățământ care, deși era deficitar, era dificil de schimbat și nici nu se dorea aceasta.

Citind nuvela, aflăm și despre cele patru condiții, modeste, pe care trebuia să le îndeplinească o persoană pentru a putea deveni dascăl: una este certificatul de botez, a doua o reprezintă atestatul de absolvire a preparandiei, respectiv a școlii pedagogice, iar ultimele două se referă la pregătirea bisericească de cântăreț și de cunoscător al *tipicului*. Remarcăm aici caracterul confesional al școlilor de la sat, singurele unde se învăța în limba română, și, în acest context, sesizăm că termenul *tipic* dobândește un sens actual: provenit din limba slavă – *tipiku* –, termenul desemnează regulile după care se efectua serviciul divin. Cel care dorea să devină învățător trebuia să fie familiarizat cu aceste reguli, pentru ca, la nevoie, să participe decisiv – dat fiind prestigiul intelectual de care se bucura în lumea satelor ardelene – la respectarea întocmai a canonului ritualic al slujbelor oficiale în bisericile ortodoxe. Constatăm, citindu-l pe Slavici, că acestea erau condiții firești în contextul vremurilor de atunci, când școlile erau organizate și susținute financiar de comunitățile religioase.

Concluzii

Studiind viziunea lui Slavici asupra școlii din vremea sa, am ajuns la câteva concluzii pe care le formulăm în cele ce urmează. În toate scrierile sale, Slavici demonstrează o amănunțită cunoaștere a dificultăților cu care se confruntau școala și dascălii în vremea sa. El subliniază rolul important al școlilor confesionale în păstrarea ființei naționale, deoarece acestea erau singurele care se organizau în limba română – limba bisericii după 1848. Oamenii simpli aveau atitudini diferite față de învățătura transmisă în școală, unii o considerau inferioară învățăturii dobândite prin experiența vieții, alții o priveau ca pe o condiție a progresului personal. Sistemul de învățământ era deficitar, iar dascălii erau puțin receptivi la schimbare. De altfel, condițiile pentru a deveni dascăl erau dintre cele mai modeste. În urma realităților prezentate, ajungem la concluzia că scrierile lui Slavici despre școala vremii sale reprezintă pentru cititorii prezentului un valoros document al trecutului, în care educația se desfășura în legătură strânsă cu mediul bisericesc.

Siglări

S_1: *Opere*, vol. I, *Povești – Addenda – Nuvele*, București, Editura Național, 2001.

S_2: *Opere*, vol. II, *Nuvele*, București, Editura Național, 2001.

S_3: *Opere*, vol. III, *Postume – Din periodice – Teatru*, București, Editura Național, 2001.

Bibliografie

1. Cosma, Simion Valer, *Preotul ca „intelectual” în lumea țărănească a românilor din Transilvania secolului al XIX-lea*, în www.academia.edu.
2. Derșidan, Ioan, *Clasicii junimiști și învățământul*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2000.
3. Hurezan, Pascu; Șimăndan, Emil, *Ioan Slavici şi unitatea spirituală naţională*, Arad, Fundaţia culturală Ioan Slavici, 1998.
4. Jucan, Grațian, *Eminescu și Creangă despre învățământ*, în „Mesagerul Albastru”, anul II, nr. 3 (6), octombrie 2011.
5. Nica, Melente, *Viaţa şi opera lui Ioan Slavici (contribuţii inedite)*, Arad, Editura Vasile Goldiș University Press, 2005.
6. Simion, Eugen (coordonator), *Ioan Slavici. Opere*, publicistica social-politică. „Tribuna” şi epoca sa, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2010.
7. Vatamaniuc, Dimitrie, *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, Bucureşti, Editura Academiei, 1968.

VALERIU ANANIA OR THE MYTH OF THE ARMORIAL SIGN

Doina Pologea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the dramatic poem The star of the Aurochs the myth (legend) intertwines with history, though the mythical aspects remain in the background. The writer captures a pivotal moment of history when the Moldavians take their fate into their own arms, releasing themselves from foreign ownership, while the aurochs as a symbol of freedom travels from legend to becoming part of the national flag.

Keywords: history, legend, aurochs, freedom, flag

Poemul dramatic *Steaua Zimbrului*, scris între anii 1960-1982, publicat într-o primă formă în 1971 la Editura Eminescu, apoi, cu modificări, în 1972 (volumul *Poeme cu măști*, Editura Cartea Românească), întregește volumul *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc* din 1982 (Editura Eminescu). Și el a avut o lungă gestație, dovedind scrupul stilistic, ca și celelalte poeme dramatice ale lui Valeriu Anania. Complexitatea eșafodajului dramatic, cu piloni multipli, țesătura firelor care leagă personajele, traseul determinărilor lor psihologice, toate impun un autor care aici, mai mult ca în alte piese, își exersează condeiul în dulcele stil clasic, împins de un vânt romantic. Poemul pare un ecorșeu, un laborator de pregătire a celorlalte poeme dramatice, mai moderne în stil. Așa cum Brâncuși se școlea în sculptura clasică, până a-și lua zborul pe aripile păsărilor sale măiestre, Valeriu Anania versifică bogat pe urmele lui Al. Davila (*Vlaicu Vodă*) și Delavrancea, având ecouri din Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Eminescu și Arghezi. După cum mărturisea într-un interviu televizat acordat Eugeniei Vodă, Anania a construit această piesă act cu act, vers cu vers, în închisoarea de la Aiud, mintal, folosindu-și creierul ca pe o placă de gresie pe care scrii și ștergi. Construia zece variante și ștergea nouă. Dar celelalte nouă continuau să-l obsedeze! In acest chin autoimpus a dus la capăt două piese de teatru, *Steaua Zimbrului* și *Meșterul Manole*, totalizând, până la eliberarea din închisoare, 12000 de versuri, toate scrise și memorate pe gresia creierului, cu o cretă invizibilă. Așa ceva, vorba ardeleanului care vede girafa, nu există! Impresionant este motivul pentru care s-a supus acestui exercițiu: refuzul de a se gândi la anchetă, pe principiul ,,chin pe chin se scoate". Era pentru el o șansă de eliberare din umilința zilnică, o călărire prin zorii spiritului, o departajare de rău, un raid deasupra.

Nedezmințindu-se pe sine, autorul aduce și în *Steaua Zimbrului* formula ,,mitului în mit", pe sistemul Matrioșelor rusești. Autorul prezintă mitul (legenda) vânătorii rituale cu un animal-călăuză, acela care a dus la descălecatul lui Dragoș din Maramureș în Țara Moldovei și, după descălecatul lui Bogdan, la întemeierea unui nou stat românesc. Mitul se înscrie în descrierea lui Mircea Eliade privind ,,vânătoarea rituală", din lucrarea *De la Zamolxis la Genghis-Han*, relatând un act care ,, marchează sau face posibil *începutul* unei noi realități istorice: cetate, stat, imperiu."[1] Sub-mitul este cel al stemei Moldovei sau mitul ,,semnului heraldic". Abia aici apare,

[1] Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei occidentale*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, p.145.

conform spuselor lui Anania, ,,camuflarea sacrului în profan", care poate fi descoperită în jurul semnului heraldic, el fiind ,,un simbol investit cu aura unei anumite sacralități".[2]

Un eres care se intersectează cu aceste mituri este credința că pământul Moldovei și oamenii lui sunt păziți de o stea și fiara ei: Steaua Zimbrului. Neamul valah, zis și ,,norod al stelei", nu-și împarte moșia decât ,,cu zarea, cu vecia/ Și cu zimbrul nesupus/ Și cu steaua lui de sus"[3]. Zimbrul apare ca ,, punct de reper al ontologiei colective" (Lucian-Vasile Bâgiu).[4] Prin cultul zimbrului, autorul oferă ,,justificarea lirică a primului descălecat (1352), idee literară de mare originalitate", după cum consideră Ionuț Niculescu[5]. În plus, vine la întâlnire, la ora astrală a miturilor vechiul mit al Zburătorului, cunoscut chiar și de Dimitrie Cantemir, valorificat *pre* versuri frumos tocmite de Eliade Rădulescu sau Eminescu. Dar și versurile lui Valeriu Anania sunt frumos tocmite:

,,Trecut-a Zburătorul peste casă.
Și cum adie, noaptea, el îți lasă
Pe inimă un scump și dulce chin
Ca într-un lan cu spicul nedeplin
Și plin de așteptare(...)Mamă bună
Când vine Zburătorul?-Când e lună
Și viața lumii tremură pe cer.
-Îmi simt, măicuță, sufletul stingher
Precum în câmp un lujer de sulfină.
-Dac-am să mor, așteaptă-l, c-o să vină".[6]

Vechea legendă a descălecatului se prezintă ca ,,o suită de evenimente care nu mai lasă loc miraculosului", scrie Valeriu Anania în volumul *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*. Autorul își asumă riscul de a lăsa să-i scape miraculosul printre degete și ,,demitizează sec tocmai unde se poate presupune că urmărea supradimensionarea pe o panoplie a istoriei timpurii, a originilor" (Lucian-Vasile Bâgiu).[7] Părerea criticului este că în această operă miticul se situează în plan secund față de planul istoric, iar înțelesurile sunt mai puțin imponderabile și inefabile. Și riscă să rămână lipită de pământul realității, ca de o clisă. Dar o legendă a semnului heraldic în transfigurarea ei artistică devine credibilă și se încarcă cu caratele emoției numai dacă vedem posibilă o investiție în semnul steagului, valorizându-l, considerându-l sacru, așa cum în mod **justificat** Anania o face.

Iată întâmplarea revelatoare, scena salvării unui steag, așa cum autorul o povestește în fragmentul *Filelor de jurnal*, anexat volumului *De dincolo de ape. Pagini de jurnal*:

,,În toamna anului 1940 îmi petrecusem o parte din vacanță în tabăra străjerească din Malnaș-Băi, ca îndrumător al celor vreo 50 de copii. Spre toamnă s-a auzit la București că, în urma Diktatului de la Viena, Ardealul de Nord, inclusiv județul Covasna va fi ocupat de trupele ungurești. Tabăra era goală, dar drapelul rămăsese acolo, arborat la intrarea clădirii principale. Comandantul Gheorghiu căuta un voluntar care să aducă tricolorul, pentru a nu fi profanat de ocupanți. M-am oferit spontan. Ajuns acolo, nu am mai avut timp să desprind streagul de pe prăjină și, cu el înfășurat sub braț, am alergat la gară și am scăpat cu ultimul tren care mai pleca

[2]Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 113.
[3] Valeriu Anania, *Teatru I. Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare*, Editura Polirom, 2010, p. 204.
[4] Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p.293.
[5] Ionuț Niculescu, *Personajul istoric între document și ficțiune. Voievodul Dragoș și Domnitorul Bogdan*, în ,,Teatrul", nr. 5, mai 1985, p.83, apud Valeriu Anania, *Op.cit.*, p. 304.
[6] Valeriu Anania, *Op.cit.*, p. 193.
[7] Lucian-Vasile Bâgiu, *Op.cit.*, p.295.

de pe teritoriul încă românesc.(...) Șase ani mai târziu aveam să trăiesc la Cluj cu drapelul desfășurat."[8] („Drapelul desfășurat" este simbolul faptului de a fi condus, la Cluj, în 1946, revolta studenților cu caracter anticomunist și antirevizionist).

Prin prisma acestei întâmplări, se citește altfel scena finală a poemului dramatic, aceea în care Mușata **desfășoară,** în fața moldovenilor îngenuncheați, steagul cu însemnul zimbrului și steaua. E o emoție particulară a autorului vizavi de steag, un cutremur lăuntric al omului care **și-a riscat viața** pentru steag, pe care noi, cei din ziua de azi, suntem mai puțin dispuși s-o înțelegem, sau poate autorul nu are mijloace (o literă de foc!) de a ne-o transmite. L-ar înțelege bine, în schimb, pe Valeriu Anania poetul Marin Sorescu, cel din poezia *Imn,* fiindcă marile spirite au vasele lor comunicante: „Prin vremi de chin, prin vremi năuce/Tu, răstignitul meu popor, /Îți porți drapelul ca o cruce/ Spre-o Golgotă din viitor". De notat finalul cutremurător al poeziei soresciene: „In falduri s-a prăsit furtuna/De fulgere e lemnul scrum,/Dâre de sânge lași pe drum./Dar încleștată îți e mâna/Pe tricolorul tău și-acum/Când tuturor le e totuna".[9] *Steaua Zimbrului* e visul despre libertatea țării sale a unui pușcăriaș, povestea, aproape de neînțeles pentru cine n-a trăit vreodată sub un steag desfășurat, a unei încleștări pe drapel.

Despre însemnătatea steagului grăiește Valeriu Anania și în lucrarea *Spumele mării. Pagini de religie și cultură*: „Drapelul e sacru, pe el se depune un jurământ de credință"[10] sau, în altă parte: drapelul este „obiectul pe care se depune un jurământ ce trebuie respectat cu sfințenie, suprema consacrare a unui erou căzut în luptă, imaginea transfigurată a patriei eterne"[11]. In jurul semnului heraldic se scrie concentric întreaga piesă de teatru a lui Anania, *hic sunt leones,* (sau zimbri, pentru conformitate), de dragul lui a fost pusă pe hârtie toată intriga dramatică, cele circa 6000 de versuri scrise direct pe „tablele de piatră ale inimii" și imprimate pe gresia creierului! In definitiv, zice tot Anania, „care mare operă literară nu conține într-însa o *teză?"*

Steaua Zimbrului este o piesă despre salt, rădăcină, identitate. Moldova „stă cu-n genunchi în humă, dar pe altul/Și-ascute barda. Și așteaptă saltul." Saltul înseamnă dobândirea independenței față de coroana ungară, a identității scrisă pe steag. Identitate, steag: cuvinte care tind să fie aruncate la lada de gunoi a istoriei, printr-o mișcare nivelatoare de identități culturale. Anania ni le reamintește, fiindcă sunt bune la vremi mai vechi și mai noi, sub care stăm și-n care „ideea națională e subminată de teoreme cosmopolite" (Eminescu). Așa, ca să se știe, până nu le vom uita de tot!

O idee leit-motiv al piesei este mormântul (mai mult în prima variantă a piesei, publicată în 1971; nemaivrând să expună atât de multe flori și morminte, în varianta a II-a unele pasaje au fost suprimate), semn al comuniunii dintre vii și morți, cu scene desfășurate în jurul mormintelor dragi. Ele par să inspire personajele în acțiunile lor, să le medieze relațiile, să le susțină. Mormântul, ca și pădurea, apar ca personaje ale poemului dramatic. Și iată: la început de piesă, Mușata, fiica voievodului Bogdan, se află în fața mormântului mamei sale, Anca, vorbindu-i, căci visul ei legat de Zburător se cere neapărat împărtășit, bob cu bob. Sas, fiul voievodului Dragoș, râvnind la mâna Mușatei și sosind în pețit, duce flori întâi și întâi la mormântul mamei. Voievodul Bogdan, atunci când se întoarce de la vânătoare, răsădește o floare pe mormântul soției sale. Final de piesă: două sicrie se încrucișează, semn că o țară nou întemeiată se clădește deopotrivă pe vii și morții săi. (Racla Ancăi este adusă și pleacă spre Siret, iar trupul lui Dragoș, ucis în bătălie în Moldova, se întoarce în Maramureș.) Poate că, în pușcăria de la Aiud, Valeriu

[8] Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, Editura Polirom, 2009, p. 284.
[9] Marin Sorescu, *Poezii inedite,* Editura Scrisul românesc, Craiova, 2006, p.145.
[10] Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 122.
[11] Valeriu Anania, *Op. cit.,* p. 113.

Anania va fi receptat pe țeava caloriferului și poezia lui Radu Gyr, *Imn morților*, pe când gândul sfâșiat de dor i se rotea în jurul morții mamei sale, de care aflase și pe care i-o confirmase într-o scurtă, emoționantă întâlnire, fratele Mitică. Poezia lui Radu Gyr era leacul pe rană: „Morminte dragi, lumină vie/Sporite-ntr-una an de an/Noi v-auzim curgând sub glie/Ca un șuvoi subpământean/(...)Ascunse-n lut ca o comoară/Morminte vechi, morminte noi,/De vi se pierde urma-n țară/Vă regăsim mereu în noi!”[12]

Ideea mormintelor care stau ca temelie a construcției dramatice și relația poetului cu mormintele dragi, dusă până la un legământ cu ele, apare și în rândurile din volumul *Memorii,* în care Valeriu Anania explică geneza piesei sale: „În 1958, la Rădăuți, în biserica vechii mitropolii, am dat peste mormintele lui Bogdan și Lațcu, eroi ai prezumtivei mele piese, cu lespezi funerare așezate de către Ștefan cel Mare și Sfânt, pogorâtor din coapsele lor (...) Îngenuncheat, le-am făgăduit celor doi voievozi să nu mă mai lepăd de gândul de a-i aduce cândva pe scena literaturii românești.”[13]Ar fi de subliniat cuvântul „îngenuncheat”. El denotă o atitudine în fața istoriei, sau chiar o lecție pe care Anania, sincer, fără a poza, ne-o oferă!

„Valeriu Anania fabulează (uneori excesiv) pe marginea datelor de bază, structurale, ale unor mituri sau legende românești”, scrie Aurel Bădescu[14]. O încrengătură barocă de simboluri complică, într-adevăr, desfășurarea dramatică, de asemenea o retorică excesivă a gesturilor personajelor, descrise prin didascaliile dintre paranteze, vădind acribie regizorală. S-ar spune că Anania nu este tot atât de bun regizor cât este de bun autor! Excesul apare când se încearcă, de pildă, explicarea legăturii dintre oameni și Steaua Zimbrului, la un moment dat dispărută de pe cer, prin gesturi patetice sau comportamente nefirești, care vor să exprime dezolarea, când cuvintele-nu se știe de ce-au pierit. Pare în plus și tabloul al IV-lea, cuprinzând dialogul dintre regele Ludovic și Volodia, iscoada, care oferă informații pe care Volodia i le divulgă, ulterior, și lui Sas. Prezența tabloului se justifică, credem, datorită disputei dintre rege și Polgar, secretarul său, fiecare punctând cu opinia lui asupra neamului românesc.

Steaua Zimbrului este poemul dramatic care aduce în scenă un personaj feminin de mare forță: Mușata. Ea îl mobilizează pe voievodul Bogdan, tatăl ei, să se urnească și să întemeieze o țară liberă pentru neamul valah. Izbândind, prin victorie, să-și țină făgăduința făcută poporului, aceea de a-i reda zimbrul ucis- dar în efigie! E o vizionară, care, dorind să-ntemeieze așezământul nou, îi vede și tresărirea în vremi. „Mușata restituie credința poporului său în destin, ca viitor și nu doar ca trecut”, scrie Sultana Craia.[15] Ea este, pentru moldoveni, nu doar fiica domnitorului care le-a dat o țară, un steag, ci ea însăși fluturare de steag.

Dar să ne întoarcem la zimbrul nostru. Referitor la cultul zimbrului, Lucian-Vasile Bâgiu compară mitologia subiectivă a lui Anania cu mitologiile subiective ale lui Lucian Blaga, tranșând în favoarea celui de-al doilea, pe motivul superiorității, indubitabile, în plan artistic. Ion Zamfirescu, în schimb, pare a fi sedus de motivul mitic al zimbrului, așa cum îl înfățișează Anania: „Motivul mitic nu este lăsat să rătăcească pe spații abstracte și hieratice. Este adus pe o matcă limpede, cu înțelesuri în felul lor firești și posibile (...) Zimbrul a fost ucis. Steaua lui continuă să viețuiască.(...) Poporul însă o vede, recunoaște în ea o prezență tutelară, îi simte întreaga strălucire. Acestea, toate, exprimă o credință, alcătuiesc o sursă de nădejdi(...) O anumită forță morală nu ne-a părăsit niciodată”. Mai mult, Ion Zamfirescu crede că semnificațiile acestui

[12] *Poeții după gratii,* Mănăstirea Petru Vodă, 2010, p.18.
[13] Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, 2008, pp.239-240.
[14] Aurel Bădescu, în „Contemporanul”, 25 ianuarie 1974, apud Valeriu Anania, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc,*I, Editura Eminescu, București, p.558.
[15] Sultana Craia, *Valeriu Anania, Greul pământului*, în „Luceafărul”, nr.28, 10 iulie 1982, apud Valeriu Anania, *Teatru I,* Editura Polirom, 2010, p.300.

episod nu se mărginesc aici, fiindcă ,,pot privi și mai departe, interesând largi deveniri și înțelesuri în cuprinsul existenței noastre naționale”.[16] In această paradigmă se înscrie scena în care Bogdan, după ce a biruit în luptă, scoate Moldova de sub suzeranitatea regelui maghiar, fapt redat în confruntarea verbală pe care o are cu trimisul regelui. Este un frumos elogiu adus libertății:

,,Spune-i craiului: norodul ce-mi stă astăzi la picioare
Liber s-a născut, și liber a crescut și va să zboare
Ca un nor bogat și slobod peste vremile obștești (...)
Spune-i craiului că astăzi toate flăcările ard
Spune-i că suntem pe frunte miruiți cu mir de nard
Și că fruntea miruită crește nalt sub semnul crucii,
Peste zările ce cântă mai senine și mai lucii!(...)
Dar să nu stârnească-n clopot norul greu în care zace,
Se dospește și așteaptă focul trăsnetelor mute.” (p.286)

Anania înțelege să abordeze istoria ,,în dimensiunea ei verticală”, cu convingerea că poezia dramatică oferă istoriei șansa ,,de a-i sonda adâncimile, de a-i recontura toate reliefurile, de a-i restitui viața lăuntrică”[17]. Asemeni voinicului din poveste care se dă de trei ori peste cap, cultul zimbrului cu stea se transpune în fapt istoric, apoi iar se dă de trei ori peste cap și urcă în efigie, devenind vechea stemă a Moldovei. Demitizarea eresului și configurarea mitului conviețuiesc și-și dau mâna în aceleași pagini. Bourul cu stea în frunte flancat de soare și de lună este ,,imaginea animalului sacru la români” (după cum arată Romulus Vulcănescu). Cultul zimbrului este o creație populară, pe care autorul a îmbrăcat-o în razele cuvântului dăruit cu har. Romulus Vulcănescu mai notează că efigia va fi regăsită ,,pe peceți și semne de hotar (numite bouri)”, hotarele Moldovei fiind îmbourate (însemnate cu stema țării) ,,până la unirea Principatelor”.[18]

Zimbrul are stea în frunte (e chiar steaua căzută de pe cer!) și, supralicitează poetic Anania, împrăștie o lumină pe care nu o văd decât acei aleși din neam care cred în destinul lui (după cum în poezia ,,Roata” a lui Marin Sorescu, o roată care se rostogolește prin hârtoapele satului Bulzești, stârnind vălătuci de praf și damf de dumnezeire nu poate fi văzută de toți sătenii). Această imagine, a zimbrului cu lumină în frunte își are corespondentul în jocurile cu măști din Maramureș, în care ,,mascagiii pun între coarnele măștii o oglindă rotundă, care se crede că este simbolul soarelui”, după cum scrie Francisc Nistor, adăugând că masca, în jocul cu măști, reprezintă ,,nu orice fel de animal, ci unul deosebit, extraordinar, capabil de fapte omenești și supraomenești, fapte pe care și le exteriorizează prin jocul său.”[19] Nu întâmplător, credincioșii de casă ai voievodului Bogdan au măști ,,ale căror coarne mișcă ritmic o uriașă-mpletitură de lumini și umbre”, mascați sunt și cei din ceata lui Dragoș. Anania pune în valoare jocul de măști românesc, dar privește înapoi (fără mânie) și la teatrul grec, cunoscând poate faptul că ,,actorii greci contemporani cu Aristotel își ascundeau precaritatea de a fi doar oameni muritori înălțându-

[16] Ion Zamfirescu, *Prefața* la Valeriu Anania, *Steaua Zimbrului*, Editura Eminescu, 1982, apud Valeriu Anania, *Teatru I*, Editura Eminescu, București, 1982, pp.295-296.
[17] Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.131.
[18] Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, p. 120.
[19] Francisc Nistor, *Măștile populare și jocurile cu măști din Maramureș*, C.C.E.S. al județului Maramureș, Baia Mare, 1973, p. 15.

se pe coturni și apelând la măști uriașe, esențializate", după cum scrie Patrel Berceanu.[20] Sinele este supradimensionat în acest fel, simbolizând apropierea, prin mască, de obiectul idolatriei sale.

Fondul istoric este îmbogățit printr-o „concentrată umanizare" (Ionuț Niculescu). In vreme ce Dragoș, după vânătoarea zimbrului din Moldova, supune noua țară regelui ungar (1352), Bogdan Vodă al Maramureșului, cunoscut ca *infidel notoriu* față de regele Ungariei, trece în Moldova în 1359 și o eliberează, constituind statul independent moldovean, căruia îi dă și prima dinastie. „Întemeierea noului stat român s-a făcut printr-o cucerire. Cu sabia a ocupat Bogdan ținuturile peste care avea să domnească apoi", subliniază C.C. Giurescu.[21] Figurile celor doi voievozi, Dragoș-descălecătorul și Bogdan, descălecătorul și întemeietorul, aflați în conflict, sunt pregnante în piesă, primul cumulând, prin voia autorului, un *summum* de defecte (neiertându-i-se faptul că a îngenuncheat o țară și-i sângerează norodul), în vreme ce Bogdan înmănunchează în cununa-i (mai toate) forțele binelui. Eroii se polarizează, ei sunt „legați de realități în relație cu care se definesc ca oameni de omenie sau lipsiți de ea", după cum arată Virgil Brădățeanu.[22] Intriga se complică la modul romantic, fiindcă Dragoș dorește să-l însoare pe fiul său Sas cu Mușata, fiica lui Bogdan cu Anca (femeia pe care Dragoș a iubit-o cândva, fără s-o mai poată uita). Dar Mușata îl refuză pe Sas, fiind stăpânită de eresuri. E tulburată de Zburător, pe care îl va identifica în persoana lui Costea, fugarul basarab. Sas, fiul lui Dragoș ucide zimbrul pentru a-i aduce capul domniței Mușata, ca trofeu de vânătoare. După uciderea zimbrului, adevăratul personaj al piesei devine zimbrul ucis, care e așteptat să reînvie, fiindcă astfel promisese Mușata, în glasul ei către popor. Învierea nu va fi faptică, ci simbolică, în efigie.

Piesa e un imn de preaslăvire a libertății, scrie Stelian Vasilescu. „Autorul nu-și propune să spargă tiparul pieselor noastre istorice în versuri. Când face însă câte o fisură în zid, izbutește."[23]

„Fisura" e *clisura,* am zice, ca să rămânem în jocul versificației din poem, sau captarea momentului de cotitură a istoriei în care poporul dobândește conștiință de sine și își ia soarta în mâini, dimpreună cu zimbrul-efigie ridicat în umbrele crucilor de morminte.

Bibliografie:

Anania, Valeriu, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură,* Ediție îngrijită de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

Anania, Valeriu, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1982.

Anania, Valeriu, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare*, Editura Polirom, 2010.

Anania, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, Editura Polirom, 2009.

Anania, *Valeriu*, *Memorii*, Editura Polirom, 2008.

Bădescu, Aurel, *Steaua Zimbrului*, în „Contemporanul", 25 ianuarie 1974.

Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

Berceanu, Patrel, *Teatrul în dialog cu veacul*, Editura Aius, 2006.

[20] Patrel Berceanu, *Teatrul în dialog cu veacul*, Editura Aius, 2006, p.43.
[21] C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol.I, Ediție îngrijită de Dinu C. Giurescu, Editura All Educațional, 2003, p.315.
[22] Virgil Brădățeanu, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 283.
[23]Stelian Vasilescu, *Steaua Zimbrului*, în „România literară", 13 decembrie, 1973, apud Valeriu Anania, *Teatru I,* Editura Polirom, 2010, p. 298.

Brădățeanu,Virgil, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

Craia, Sultana, *Valeriu Anania, Greul pământului*, în ,,Luceafărul", nr.28, 10 iulie 1982.

Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis Han*. *Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei occidentale*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980.

Giurescu, *C.C.*, *Istoria românilor*, vol. I, Ediție îngrijită de Dinu C. Giurescu, Editura All Educațional, 2003.

Niculescu, Ionuț, *Personajul istoric între document și ficțiune. Voievodul Dragoș și Domnitorul Bogdan*, în ,,Teatrul", nr. 5, mai 1985.

****Poeții după gratii,* Mănăstirea Petru Vodă, 2010.

Nistor, Francisc, *Măștile populare și jocurile cu măști din Maramureș*, C.C.E.S. al județului Maramureș, Baia Mare, 1973.

Sorescu, Marin, *Poezii inedite*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 2006.

Vasilescu, Stelian, *Steaua Zimbrului*, în ,,România literară", 13 decembrie, 1973.

Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970.

Zamfirescu, Ion, *Prefața* la Valeriu Anania, *Steaua Zimbrului*, Editura Eminescu, 1982.

INTERWAR "AUTHENTICITY": "ANTI-KALOPHILIA"/ "ANTI-AESTHETICISM"/ ANTI-LITERATURE

Ștefan Firică
PhD, University of Bucharest

Abstract: While pleading for the virtues of the diary as a new genre, Mircea Eliade, Eugen Ionescu and many other young writers of the interwar period contributed to constructing a particular definition of "authenticity": as "anti-literature", "anti-aestheticism", "anti-kalophilia". The rebuttal of rhetorical craftsmanship, tropes, beau style went together with the understanding of writing as an unmediated and unmitigated expression of the inner world, i.e. of the self. But it also aimed to challenge the tenets of what they perceived as the literary establishment, personified by the charismatic figure of the critic E. Lovinescu. This paper is intended to draw the fine lines between the three terms quoted above, while looking into some of the essays written, in the epoch, by Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, or Octav Șuluțiu.

Keywords: authenticity, anti-literature, aestheticism, diary, autonomy of art

Pledoariile pentru jurnal pe care le țin Mircea Eliade, Eugen Ionescu și mulți alți colegi de generație ne conduc la încă un sens al „autenticității": acela de antiliteratură, antiestetism sau anticalofilism. Ajunși în fața celor trei termeni, un scurt examen „filologic" se impune. În primul rând, trebuie remarcat că toți împart același prefixoid adversativ. Faptul nu e lipsit de semnificație, căci de multe ori autenticiștii (nu doar români) se vor autodefini prin opoziție, împinși de ideologii dacă nu și de temperamente conflictuale. Apoi, termenii ocupă arii semantice aproximativ egale, care însă nu se suprapun complet. Critica l-a preferat pe ultimul, mai slab, derivat din titlul unui articol al lui Camil Petrescu (*Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu sau amărăciunile calofilismului*). Așa cum s-a observat, calofilismul are o conotație mai ales stilistică, desemnând „o atitudine pseudoclasică, dogmatică, academistă, deci perimată" care s-ar manifesta în preferința pentru scrisul „'frumos', 'caligrafic', fără substanță, dar cu virtuți formale" (observația a făcut-o Al. Săndulescu, într-un articol dintr-un dicționar stilistic binecunoscut în mediul școlar[1]). „Anticalofilismul" ridică o serie de probleme: ca invenție lexicală autohtonă, el ar putea lăsa impresia că desemnează o realitate literară strict românească, ceea ce este evident neadevărat; și apoi, cu rădăcina sa veche greacă, pare superficial ancorat în modernitate. Câtă vreme termenul acesta preferat de, să zicem, G. Călinescu denotă o particularitate oarecum anacronică și pentru perioada interbelică (cine pot fi, în definitiv, adevărații calofili: nobilii poeți ai Pleiadei? parnasienii? și cine s-ar mai fi războit cu ei în anii 1920-'30?), „antiliteratura" subînțelege o luptă cu întreaga instituție literară, instalată confortabil în prezent și consolidată prin tradiție, privită ca un depozitar de idei primite și imagini tocite. Proximitatea unui punct de vedere atât de radical este, desigur, avangarda. Eugen Ionescu se plasează cel mai aproape de ea, prin rechizitoriul făcut romanului în *Nu* și în publicistică. Foarte

[1] Al. Săndulescu (coord.), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976, p. 64 (articolul *Calofilie* de Al. Săndulescu).

asemănătoare este și poziția lui Ion Vinea, așa cum se vede dintr-o însemnare de *chronique villageoise* făcută deja în 1915: „Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică. Vreau ca jurnalul acesta să fie ferit de literatură."[2] Preferința pentru jurnalul „nefalsificat" e înrudită cu negativismul dadaist sau cu revoluționarismul suprarealist („nous n'avons rien à voir avec la littérature"[3]). Că și „autenticitatea" poate fi înțeleasă ca „antiliteratură" o susține Adrian Marino, în al său *Dicționar de idei literare*:

„Autenticitatea ca principiu și trăire determină conștiința culpabilă a 'minciunii' literare, complexul de inferioritate al poeziei ca mistificație și impostură, apăsarea 'trădării' stilului și tehnicii literare ca remușcare și expiere. Unica barieră posibilă împotriva literaturii neadevărate: 'autenticitatea'; unicul stil antiliterar tolerabil: 'experiența' directă a vieții, în transmitere nudă, nefalsificată."[4]

Totuși, sunt cel puțin două motive pentru care trebuie privită cu prudență caracterizarea „autenticității" interbelice ca antiliteratură. În primul rând, ea implică buna vecinătate cu avangarda, ceea ce poate fi profitabil pentru Eugen Ionescu sau Mihail Sebastian, dar inoportun pentru Mircea Eliade sau Camil Petrescu. Similitudini atitudinale există, dar și destule diferențe. În al doilea rând, așa cum s-a tot remarcat, există la autenticiști o discrepanță între programele lor violent antiliterare și prozele lor eminamente literare, în sensul apelului frecvent la rutine din repertoriul retoricii românești consacrate. Autenticiștii nu sunt atât de radicali cât ar lăsa să se înțeleagă anumite pagini teoretice de-ale lor. Dacă anticalofilismul ne ducea cu gândul la o quijotescă luptă cu un adversar fantomatic, din alte vremi, antiliteratura sugerează un „război cu toată lumea", ceea ce ar fi o altă exagerare.

Semantic mai larg decât „anticalofilismul" și mai îngust decât „antiliteratura", „antiestetismul" are avantajul că se raportează la o tendință recognoscibilă în literatura europeană (și universală), estetismul, descriptibil în prima parte a secolului 20 printr-un mănunchi relativ stabil de trăsături în orice spațiu cultural: autonomism *à outrance*, „artă pentru artă", academism, formalism, purism, cultul inefabilului (poetic sau altfel) etc. În spațiul românesc, antiestetismul autenticiștilor însemna o atitudine sistematică de frondă față de o poziție pe care ei o identificau cu *establishment*-ul literar, pe care nu îl puteau concepe fără a îl raporta la figura mentorului cenaclului *Sburătorul*, E. Lovinescu. Sunt cunoscute rezervele pe care E. Lovinescu le exprimă atunci când proclamă principiul „autonomiei esteticului", distanțele pe care le interpune între el și exagerările unor M. Dragomirescu, Ion Trivale, Ovid Densusianu. Ei bine, nimic din toate aceste retractări nu răzbate până la grupul autenticist: mentorul *Sburătorului* e receptat mai curând prin prisma începuturilor sale „impresioniste" decât prin filtrul delimitărilor de mai târziu. Probabil că apropierea spirituală de Anatole France, Jules Lemaître, Émile Faguet, de pe vremea doctoratului parizian și a gracilelor scenete critice din volumele de debut, a jucat un rol covârșitor: Anatole France este primul dintre *nomina odiosa* de pe listele autenticiștilor din toată Europa, de la Gide până la Papini, sinonim fiind cu filistinismul lumii și literaturii vechi. Este invocat ca exemplu negativ în subsolul *Patului lui Procust*, atunci când Autorul o învață pe doamna T. să scrie „fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie" și, să nu uităm, tot el și Oscar Wilde (alt epitom al estetismului) sunt autorii favoriți ai Elei, ceea ce îl face pe încă îndrăgostitul Ștefan

[2] Ion Vinea, *Chronique villageoise*, *Cronica*, no. 28 / 23 august 1915, p. 553.
[3] *Déclaration du 27 janvier 1925*, în Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, suivie de documents surréalistes, Editions du Seuil, Paris, 1964, p. 218.
[4] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 106.

Gheorghidiu să-i trimită printr-un curier câte o carte din fiecare, la patul de boală, ca să o îmbuneze. Camil Petrescu face pentru prima oară legătura directă estetism-lovinescianism într-o serie de articole vituperante strânse apoi, în 1933, în volumul *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*. Comentatorii au discutat prea mult despre caracterul resentimentar al opusculului, remarcând răbufnirea umorală a scriitorului împotriva criticului care îi făcuse un portret de tot hazul în volumul II din *Memorii* și omițând, în schimb, diferendele metaliterare dinapoia inelegantelor atacuri la persoană. Poate că a venit timpul să ne întrebăm dacă nu cumva cartea este și o polemică, nu doar un pamflet[5], și dacă nu cumva animozitatea dintre cei doi autori[6] – iritabilitatea continuă a romancierului, placiditatea pasiv-agresivă a criticului, deconspirată mai ales de agende – are și alte substraturi decât cele pur personale (antipatii, rivalități). În definitiv, autorii sunt două conștiințe teoretice puternice nu întotdeauna pe aceeași lungime de undă, anumite coliziuni ar fi fost inevitabile. Diferențele ideologice ies la suprafață acum pentru prima oară, numai aspectul lor învolburat este dictat de circumstanțele biografice și istorico-literare știute. Romancierul se folosește de scandalul *Memoriilor* ca de un pretext pentru a se repoziționa public față de amfitrionul cenaclului *Sburătorul*, cu care în general lumea literară îl considera solidar. Or, Camil Petrescu socotește necesar să introducă o distanță ideologică: Lovinescu fiind proiectat pe o poziție „estetistă", el se instalează energic pe poziția antagonică. Dar cum construiește autorul imaginea unui E. Lovinescu „estetist"? Înzestrându-l cu toate harurile pe care i le refuzase doamnei T.: cult pentru talent, caligrafie și gramatică. Într-un loc îi remarcă „stilul inefabil, angelic, vârtos", în altă parte îi ironizează „limbajul siropos metaforic", neuitând să îi facă și darul grecesc de a-l lăuda pentru că „scrie frumos" și „are talent" ca Anatole France[7]. Portretul lui Lovinescu – iubitor de forme goale, cuvinte zornăitoare, grații stilistice fără conținut – este o efigie a calofilismului (deși, aici, autorul preferă un alt termen, cu un aer la fel de vetust-academic, „alexandrinismul"[8]). Dar nu numai atât. Cel mai îndelung, Camil Petrescu zăbovește asupra pretenției criticului de a-și fi extras ideile teoretice dintr-un fond sufletesc muzical. Abia acum sarcasmul atinge nota cea mai stridentă, când Lovinescu este privit prin lentila impresionismului și a simbolismului de tinerețe, când întregul său edificiu teoretic este pus sub semnul „muzicii înainte de toate". Vagul pe care l-ar atrage o atare înrudire a criticii cu arta i se pare romancierului dezonorant, și constatarea îi smulge câteva remarce la marginea imprecației („În sens clinic, numai cretinii și euforicii au idei muzicale"[9]). Din păcate, prea des cade autorul în mecanismul facil al pamfletului și ratează șansa unei dezbateri teoretice de care lumea literară interbelică autohtonă ar fi avut nevoie, așa cum remarca și Ion Simuț: „Alimentarea și dezvoltarea unui conflict ideologic, mult mai util în peisajul criticii românești, sunt ratate de supraestimarea unui conflict temperamental, de umori incompatibile. Furia lui Camil Petrescu se consumă la suprafață, ratând confruntarea de profunzime cu E. Lovinescu, abia întrezărită în datele ei esențiale prin câteva scântei ce se sting repede în frenezia vanităților rănite."[10] Nedreptatea pe care Camil Petrescu i-o face criticului e flagrantă, dar nu este ea, aici, în chestiune: ne interesează mai mult lupta romancierului cu o ideologie pe care o vede – exagerat, dar nu și eronat – întrupată în Lovinescu, și față de care se autolegitimează prin opoziție.

[5] În acest sens, vezi Ion Simuț, *Camil Petrescu furios*, *România literară*, nr. 51-52/ 28 decembrie 2004.
[6] Vezi prefața Floricăi Ichim în Camil Petrescu, *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Florica Ichim, Măști de Marcel Iancu, Editura 100+1 Gramar, București, 2004, pp. 6-37.
[7] idem, pp. 143, 136, 138.
[8] idem, pp. 130-132.
[9] idem, p. 53.
[10] Ion Simuț, *Camil Petrescu furios*, loc. cit.

„Antiestetismul" lui Anton Holban este cam din aceeași stofă, manifestându-se tot prin refuzul orientării *l'art pour l'art*. „Nu stearpă 'artă pentru artă', ci 'artă pentru adevăr'", proclamă Camil[11]; „Nu mai cred în artă pentru artă"[12], mărturisește și Holban. Și continuă cu binecunoscuta, camilpetresciana antiteză între artificialitatea stilistică și adevărul psihologic: „Am frică de imagini, căci cred că o imagine escamotează adevărul, aplică false ornamente."[13] În interviuri are și atitudini radical antiliterare: „Am mai spus-o, nu îmi place literatura. Nu mai găsesc în ea niciun motiv de orgoliu. Scriu pentru că nu am ceva mai bun de făcut. Regret că n-am avut curajul să plec în lume."[14] Mircea Eliade se lansează și el în numeroase șarje antiestetiste, dintre care alegem acest gest de rebeliune împotriva purismului literar: „Epicul pur este o prostie, ca și 'poezia pură'."[15] Autorul *Întoarcerii din rai* crede în schimb în capacitatea și chiar datoria literaturii de a înmagazina ideologia – politică, socială, filosofică, mistică a – unei epoci. „O mare creație epică reflectează în bună parte și la mijloacele de cunoaștere ale epocii, sensul vieții, valorile omului, cuceririle științifice și filosofice ale veacului"[16]: un alt pas în afara cercului strâmt al autonomiei estetice e anunțat în acest miniprogram. Într-o introducere, Eliade este anticalofil în cel mai pur stil camilpetrescian, atunci când precizează că în cartea sa (e vorba despre *Oceanografie* – 1934) „nu interesează finalul, 'concluziile' (ca la un text compus pe îndelete), ci alunecările pe de lături, scăpările din condeiu, parantezele, ezitările."[17] În fine, și Eliade împărtășește susceptibilitatea celorlalți autenticiști față de exuberanța stilistică a scriitorilor care, printr-un exces de tropi literari, transfigurează materia realului până la a o face de nerecunoscut. Autorul articolului mimează aici o perplexitate ca în fața unor transmutări alchimice: „să vezi sub ochii tăi transformându-se totul, macerându-se, lichefiându-se, vaporizându-se", în fine, devenind „un fluviu înspăimântător în care totul se pierde prin evocări, alegorii, metafore"[18].

Dar cel care a discutat cu temeinicie și cu detașare teoretică problema opoziției dintre autenticism (el îl numește „experențialism") și estetism este Petru Comarnescu:

„Cred că actuala cultură românească prezintă, așadar, o tendință de *estetizare*, pe de o parte, și o tendință de accentuare a conținutului sufletesc. Între aceste două feluri de expresie pare a se da o luptă pe cât de mută, pe atât de îndârjită. De o parte, o serie de scriitori, poeți și critici afirmă, practic și teoretic, credința în puterile intelectului de a exprima adevărul în forme cât mai lucide și mai *alese*. Pentru aceștia, scrisul e *artă*, e proces de elaborare pretențios și complicat – mai ales când e vorba ca el să atingă ceea ce e esențial în ființa omului și în puterile gândului. Aceasta este *atitudinea estetizantă*, a gândirii și trăirii exprimate în forme căutate și alese, noi și pline.

Cealaltă atitudine pe care impropriu am putea-o numi atitudinea conținutului accentuează nu expresia aleasă și nici visarea gândului. Pentru reprezentanții acestei atitudini, ceea ce-i indispensabil și valoros este *autenticitatea experienței*, este prezentarea directă, sinceră și brutală

[11] Camil Petrescu, *Cazul „Vieții românești"*, în *Teze și antiteze*, Editura Cultura Națională, București, f.a., p. 76.
[12] Anton Holban, *Testament literar*, în *Opere*, vol. I, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1970-1975, p. 12.
[13] idem, p. 17.
[14] Anton Holban, *Mi-am petrecut vilegiatura în orașul copilăriei mele*, *Rampa*, nr. 5311, 27 septembrie 1935, p. 1, în *Pseudojurnal. Corespondență, acte, confesiuni*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, prefață și note de N. Florescu, Editura Minerva, București, 1978, ed.cit., p. 201.
[15] Mircea Eliade, *Teorie și roman*, în *Fragmentarium*, Editura Vremea, București, 1939, p. 112.
[16] idem.
[17] Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Cultura Poporului, cu un desen inedit de Marcel Iancu, București, 1934, pp. 8-9 (*O prefață propriu-zisă*).
[18] Mircea Eliade, *Orgie*, în *Fragmentarium*, ed. cit., p. 119.

a adevărului *trăit* (nu gândit sau sugerat), a trăirii reale, a luptei cu toate urmările ei grele și complexe."[19]

Unicul cusur al atât de finei, cvasi-chirurgicalei tipologizări teoretice este faptul că e ilustrată exclusiv prin reprezentanți ai literaturii celei mai recente, Comarnescu rămânând fidel și aici programului său de promotor neobosit al „tinerei generații". Inevitabile, neclaritățile apar. La estetiști sunt trecuți Șerban Cioculescu, Mihail Sebastian (care încă nu publicase *Femei* – 1933), A. D. Broșteanu și Dan Botta. Umbra lui Lovinescu se poate ghici în spatele emulului sburătorist, cap de serie. Iar modelele lor sunt eminamente franțuzești – Proust, Valéry, Mallarmé, Rimbaud – de unde Dan Botta ar fi deprins, bunăoară, calități precum „muzicalitate, armonie, cuvânt rar, asociații pure, solemnizare înaltă și păgână, hermetism"[20]. În tabăra autenticiștilor îi găsim pe Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Sandu Tudor, Haig Acterian (poetul Mihail), având ca model proza lui Dostoievski. Figuri de graniță între cele două tendințe ar fi, după părerea lui Petru Comarnescu, André Gide, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, James Joyce, Walt Whitman. Să apreciem că, în afara celor câteva inerente confuzii, listele, românești și universale, conving în mare măsură și acum.

Distincția autentic vs. estetic e menținută și într-un cunoscut articol al lui Șuluțiu, și extinsă la scara istoriei literare europene: romantism, realism, naturalism vs. clasicism, parnasianism, simbolism. Ea ar reedita inepuizabila luptă dintre fond și formă, reformism și academism, *modernes et antiques*[21], care duce la primenirea perpetuă a retoricilor îmbătrânite. Spre deosebire de Comarnescu, Șuluțiu crede că „autenticitatea" e tangibilă numai în viață (unde înseamnă, ca la Eliade și la alți colegi de generație, a fi tu însuți, nefalsificat), în literatură nefiind posibilă decât iluzia ei. Explicația acestei imposibilități, împrumutată de la Bergson, are eleganța ei și îi va inspira și pe criticii noștri de mai târziu. Viaţa e „o continuă mişcare", sufletul, „un fluid inconsistent", pe când „scrisul e fix, imobil": „Iată conflictul pe care se reazemă literatura: a exprima în mod imobil, fix, ceea ce e curgător, instabil."[22] Șuluțiu aduce ca argument, în spirit ultramodern dar cu un limbaj șovăitor, ceea ce semioticienii ar putea numi capacitatea limitată de simbolizare a semnului lingvistic[23]. Să notăm că scepticismul său față de literatura autenticistă nu e deocamdată total, dovadă și romanul *Ambigen*, apărut un an mai târziu. În fine, în 1941, în cu totul alt climat cultural, același (deja fost?) autenticist lansează o adevărată șarjă împotriva estetismului. În articolul program al unei reviste brașovene pe care o dorea tribuna propriei orientări (orientare inaugurată în eseurile din *Axa*, încă din 1933), Octav Șuluțiu introduce în luptă armament critic greu, nu atât prin soliditatea, cât prin contondența ideilor politice care se prefiră prin țesătura tot mai rară a teoriei literare. Pentru straniul autor al lui *Ambigen*, estetismul este acum un păcat al epocii liberale, „un fruct rumen și ispititor pe dinafară, însă rânced și puturos pe dinăuntru, al democrației". Heteronomia literaturii – și a artelor, în general – e afirmată pe un ton mai gros decât în eseurile sale din anii '30: „Esteticul nu e decât una din multele înfățișări ale operei literare, dar nici singura, nici ultima și nici cea mai de seamă. Literatura e în aceeași măsură etnică, metafizică, psihologică, precât și estetică." De astă dată, orice cunoscător mediocru al literaturii vremii își putea da seama că prin „falsele concepții

[19] Petru Comarnescu, *Între estetism și experențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, *Vremea*, nr. 220, 10 ianuarie 1932, p. 7.
[20] idem.
[21] *Autentic și estetic*, *Axa*, nr. 1, 1 ianuarie 1934, în Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938, pp. 27-44.
[22] idem, p. 36. V și Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Traducere, studiu introductiv și note de Horia Lazăr, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993, pp. 93, 95.
[23] idem, p. 33.

intelectualiste și esteticiste dintre 1920 și 1938" era vizat Lovinescu, al cărui nume totuși, dintr-un ultim gest de curtoazie, nu era pomenit. În fine, un atac la adevăratul „director al culturii române", care a resuscitat memoria lui Maiorescu la începutul tulbure al anilor '40, poate fi citit și printre următoarele rânduri: „Astfel, ignorând funcțiunea sintetică și complexă a literaturii, estetismul postbelic a fost un mincinos director al culturii române. El n-a făcut decât să exagereze atitudinea estetică a lui Titu Maiorescu, falsificând-o."[24] Autorul se simte moștenitor al orientărilor ideologice ale lui Blaga și Crainic, dar folosește jargonul filosofard organicist al „tinerei generații". Cât de departe sunt aceste considerații de întemeiatele disociații dintre „autentic și estetic" din 1934, care anticipau privirea de la mare înălțime a lui Adrian Marino, de aproape patru decenii mai târziu! Anii de după 1937 aduc cele mai negre pagini din polemica împotriva autonomiei estetice (lovinesciene sau nu). Să nu uităm, însă, că Octav Șuluțiu se distanțase în mare măsură de fenomenul autenticist, fapt care îi și explică, în parte, tradiționalismul viziunii. Și să nu uităm, de asemenea, infinit mai modernele atacuri venite de pe flancurile lui Camil Petrescu, Anton Holban sau Mircea Eliade.

Bibliografie:

Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Traducere, studiu introductiv și note de Horia Lazăr, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993

Comarnescu, Petru, *Între estetism și experențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, *Vremea*, nr. 220, 10 ianuarie 1932, p. 7.

Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Editura Vremea, București, 1939

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Editura Cultura Poporului, cu un desen inedit de Marcel Iancu, București, 1934

Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Florica Ichim, Măști de Marcel Iancu, Editura 100+1 Gramar, București, 2004

Holban, Anton, *Opere*, vol. I, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1970-1975

Holban, Anton, *Pseudojurnal. Corespondenţă, acte, confesiuni*, ediţie îngrijită de Ileana Corbea şi N. Florescu, prefaţă şi note de N. Florescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973

Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, suivie de documents surréalistes, Editions du Seuil, Paris, 1964,

Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Editura Cultura Națională, București, f.a.

Săndulescu, Al. (coord.), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976

Simuț, Ion, *Camil Petrescu furios*, *România literară*, nr. 51-52/ 28 decembrie 2004

Șuluțiu, Octav, *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938

Șuluțiu, Octav, *Românesc și universal*, *Tribuna literară*, nr. 1/1941, pp. 1-2.

Vinea, Ion, *Chronique villageoise*, *Cronica*, no. 28 / 23 august 1915, p. 553.

[24] Octav Șuluțiu, *Românesc și universal*, *Tribuna literară*, nr. 1/1941, pp. 1-2.

IDENTITY AND RACE IN THE NOVEL *SMALL ISLAND* BY ANDREEA LEVY

Monica Simon
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The question of national and personal identity is a dominant issue in postmodern literature. Migration, race and the construction of identity are considered in connection with the postcolonial project, where the encounter with the other becomes crucial. Andrea Levy's novel "Small Island" is an important contribution to the consolidation of the idea that race doesn't guarantee complete difference, but it is a boundary to be crossed in order to accept differences and to construct hybrid identities, a project in which the exchangeability of roles among characters plays an essential part.

Keywords: identity, race, construction, postcolonialism, migration

Scriitoare britanică de culoare, cu părinţi jamaicani imigranţi în Marea Britanie după cel de-al doilea război mondial, romanele Andreei Levy se înscriu în proiectul literar al postcolonialismului prin valorificarea experienţei migraţiei prezentă în întreaga sa complexitate. Romanciera exploatează procesul construcţiei identităţii personale şi colective în rândul indivizilor aparţinând fostului Imperiu Britanic, proces în care aspecte legate de gen şi rasă sunt prezente pentru a problematiza eurocentrismul şi superioritatea Marii Britanii, în particular.

Romanul înglobează poveştile a patru personaje, două cupluri formate, pe de o parte din doi cetăţeni britanici albi, Queenie şi Bernard, şi pe de altă parte, Hortense şi Gilbert, imigranţi jamaicani de culoare, stabiliţi în Marea Britanie odată cu migrarea masivă de după cel de-al doilea război mondial. Naraţiunea rizomatică în care vocile narative se suprapun şi se întrepătrund acoperă o perioadă cuprinsă între anii 1925 şi 1948, într-o mişcare permanentă dintre trecut sau înainte, aşa cum apare în roman, şi anul 1948, semnificativ pentru momentul în care populaţia caraibiană, şi în particular, cuplul jamaican, se stabileşte în Patria-Mamă. Poveştile migrante sunt valorificate pentru a evidenţia un context al transformărilor culturale, al multiculturalismului şi hibridizării într-un dialog între trecut şi prezent. Este un roman al mişcării, atât pe axa timpului, cât şi pe cea a spaţiului prin incursiunile în Marea Britanie, Statele Unite, Jamaica, în India şi Burma pentru a ilustra o perioadă de timp marcată de instabilitate, o lume aflată în interrelaţionare în care identitatea este considerată prin prisma devenirii. Întreaga construcţie a romanului pledează pentru constituirea identităţii prin diferenţă cu potenţialul său de a recunoaşte specificitatea şi cu o insistenţă deosebită asupra punctelor de interferenţă şi asemănare între personaje.

Întâlnirea cu celălalt, contactul cu ceea ce este diferit sau opus implică întotdeauna chestionarea propriilor limite şi reconfigurarea coordonatelor identitare ale fiecăruia. Romanul *O insulă prea mică* favorizează aceste experienţe cu finalitatea vădită de a contribui la regândirea relaţiilor ce se stabilesc între fiinţele umane, relaţii ale căror abordare refuză să fie încadrată în limitele înguste ale opoziţiilor binare alb/negru, şi chiar şi femeie/bărbat. Astfel, având ca punct de pornire teoriile lui Stuart Hall conform cărora identitatea nu reprezintă un fapt deja împlinit, nici nu este determinată biologic, chestiunea hibridităţii lui Homi Bhabha, precum şi interpretarea Mariei Helena Lima care subliniază faptul că „romanele lui Levy solicită

considerarea identităţii ca o „producţie”.”[1], analiza se focalizează pe aspectele esenţiale ale formării identităţii prin evidenţierea, în special, a punctelor comune împărtăşite de personaje, sau pe etica substituţiei cum o numeşte Ranu Samantrai[2] cu referire la interşanjabilitatea rolurilor personajelor, şi mai puţin pe latura rasistă şi discriminatorie inclusă în roman. Astfel, Levy, prin intermediul romanelor sale în general, şi *O insulă prea mică*, în particular, sunt cele care „cartografiază contururile propriei lor identităţi ca britanici de culoare, nu din postura de ceilalţi respinşi (*the rejected others*), ci ca persoane critice din interior (*critical insiders*).”[3]

În primul rând, problematica identităţii naţionale este pusă în discuţie prin diferite modalităţi pentru a contribui la întărirea ideii că aceasta nu este niciodată pură, aşa cum a arătat Stuart Hall şi care afirmă că naţiunile „sunt fără excepţie hibrizi etnici – produsul cuceririlor, al absorbţiilor unui popor de către celălalt.”[4] Aceeaşi idee este susţinută explicit de Andrea Levy într-un interviu acordat ziarului *The Guardian* cu privire la problema identităţii „Când te uiţi la arbori genealogici – arbori genealogici ai oricui, istoriile personale ale oamenilor, nu la istoria naţiunilor victorioase care iau totul – chestiunea identităţii devine foarte complicată. Ar fi frumos şi simplu dacă am fi toţi puri…Orice carte de istorie va arăta că Anglia nu a fost niciodată un club exclusivist, ci mai degrabă o naţiune hibrid. Efectele Imperiului Britanic au fost personale şi politice. Şi cum soarele a apus într-un final peste imperiu, trebuie acum să ne confruntăm cu toate aceste realităţi.”[5] Astfel, colonizarea nu înseamnă doar exercitarea puterii colonizatorilor asupra coloniştilor, ci reprezintă şi amestecarea culturilor, interacţiunea dintre ele şi implică metisarea. Pe de o parte, ea este asociată cu ierarhizarea, dar pe de altă parte, trebuie considerată şi ca relaţionare, fapt evidenţiat pe parcursul romanului.

Originile protagoniştilor de culoare din cadrul romanului, Hortense şi Gilbert, dovedesc modul în care rasele se amestecă în cadrul coloniilor, făcând din ei nişte produse ale hibridizării. Hortense provine dintr-o relaţie nelegitimă dintre un tată respectabil alb şi o mamă jamaicană de culoare, iar culoarea pielii ei ca mierea este ceea ce îi conferă acesteia superioritate, asigurându-i un destin mai bun decât al celor de culoare. Gilbert, deşi se identifică întru totul cu rasa şi culoarea sa, este fiul unui european evreu ceea ce, în ochii vărului său Elwood, justifică dorinţa sa de a părăsi Jamaica „Ah, Gilbert, ştiu c-o să faci asta. Ştiu c-o să pleci ca să trăieşti în ţara Babilonului. Ştiu că n-o să stai aici. Vrei să ştii de unde ştiu? Hai să-ţi spun, Gilbert. Poate că arăţi ca noi, da’ nimic n-o să schimbe faptu’ că taică-tu era alb.”[6] În ceea ce priveşte personajele de origine britanică din roman, Queenie şi Bernard, ironia este tonul prevalent în construirea identităţii lor. Queenie, un diminutiv al reginei în limba engleză, pe numele ei adevărat Victoria, aminteşte de regina Victoria, însă s-a născut într-o familie de măcelari şi a crescut în proximitatea mizeriei şi a sângelui tipice acestei meserii. Însufleţită de dorinţa de a-şi depăşi condiţia şi a accede în clasa de mijloc, ea se căsătoreşte cu Bernard, un bărbat incapabil de a-şi îndeplini rolurile patriarhale. Tatăl acestuia, Arthur, o altă figură patriarhală eşuată în cadrul romanului, apare ca emasculat, o consecinţă a participării la primul război mondial.

---

[1] Maria Helena Lima, *Pivoting the Centre: The Fiction of Andrea Levy*, in Write *Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, ed. Kadija Sesay, Herford, Hansib Publications, 2005, pp. 56-85, p. 58

[2] Ranu Samantrai, *History's Subjects* in *Identity and Form in Contemporary Literature*, ed. Ana María Sánchez-Arce, London, Routledge, 2014, p. 75

[3] Onyekachi Wambu, ed. *Empire Windrush: Fifty Years of Writing About Black Britain*, London, Phoenix, 1999, p. 28, trad. ns.

[4] Stuart Hall, apud. Andrew Pilkington, *Racial Disadvantage and Ethnic Diversity in Britain*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 178, trad. ns.

[5] Andrea Levy, *This is my England*, in *The Guardian*, 19 February 2000, http://www.theguardian.com/books/2000/feb/19/society1, trad. ns.

[6] Andrea Levy, *O insulă prea mică*, Bucureşti, Leda, 2008, trad. Liviana Tane, p. 249

Astfel, cele patru personaje se intersectează în Londra anului 1948, o dată semnificativă pentru istoria popoarelor din insulele caraibiene deoarece este anul cunoscut sub numele de migraţia Windrush-ului când toţi cetăţenii imperiului au primit cetăţenie britanică şi automat dreptul de a migra spre Patria-Mamă, perspectivă care i-a tentat pe mulţi locuitori ai insulelor. Vaporul Empire Windrush asigura transportul aproape gratuit locuitorilor din Indiile de Vest cărora le-au fost promise locuri de muncă şi astfel, marchează începutul migraţiei dinspre ţările şi coloniile Commonwealth-ului către Marea Britanie. Experienţa migraţiei ilustrată în roman aparţine autobiografiei autoarei, ai cărei părinţi fac parte din generaţia Windrush-ului aşa cum mărturiseşte chiar Andrea Levy în interviul din The Guardian şi care „pune accentul pe hibriditate, filiaţie şi pe noţiunea de imperiu ca o „familie de naţiuni". Prin această relatare a experienţei tatălui ei, Levy afirmă o conexiune generaţională care aliniază propria ei biografie cu cea a părinţilor care s-au format ca şi subiecţi sub influenţa directă a imigraţiei, exilului şi deziluziei. Tatăl şi mama ei apar ca figuri de pionierat, printre primii imigranţi de după război, a căror prezenţă a determinat introducerea unor cuvinte cu cratimă (*a hyphenated language*) pentru a descrie identitatea şi a exprima un simţ al pluralităţii (exemple includ cuvinte precum multi-cultural, multi-rasial sau multi-culturalism)."[7] Toate acestea modifică întregul context istoric şi cultural în unul al transformărilor, al instabilităţii şi al provizoratului.

Prin intermediul acestei experienţe incluse în roman, naraţiunea Andreei Levy demonstrează faptul că „moştenirea culturală dublă devine lentila mijlocitoare prin care ea îşi înţelege şi îşi negociază scrisul."[8] Prin ficţionalizarea adevărurilor istorice, intenţia sa este de a include naraţiuni ale poporului său în cultura britanică şi de a le face cunoscute ca fiind exponenţiale pentru întreaga istorie. Tatăl autoarei este privit ca fiind „simultan individual şi tipic, în acelaşi timp subiectul unei biografii specifice şi reprezentant al multor biografii."[9] Astfel, în interpretarea lui Ranu Samatrai, întregul roman este construit pe acest principiu al metonimiei, al părţii reprezentative pentru un întreg iar „acest gest al generalizării şi substituţiei este repetat iar şi iar în roman deoarece relaţia între individualitate şi tipologie este revelată a fi fundamentală pentru fiecare arc al personajului. Într-o miriadă de gesturi mici şi formale naraţiunea instruieşte cititorul să se mute de la singular la reprezentativ."[10] Acest lucru se realizează prin repetiţie la nivelul sintaxei şi reiterarea anumitor cuvinte.

Cuplul format din Queenie şi Bernard Bligh este reprezentativ pentru ilustrarea acestui procedeu al generalizării prin faptul că ei sunt reprezentativi pentru însăşi naţiunea şi identitatea naţională britanică. Numele lor, Bligh, este o prescurtare a termenului Blighty utilizat pentru a denumi Marea Britanie. Conform definiţiei oferite de Oxford English Dictionary termenul derivă de la *bilayati*, o variantă regională a cuvântului *vilayati* însemnând străin, britanic, englez sau european, în mod special utilizat în India pentru a desemna europenii, englezii sau britanicii. Cuvântul englezesc *blight* este tradus ca degradare sau năpastă. Combinând aceste înţelesuri ale cuvântului, casa pe care această familie o locuieşte dar pe care nu o îngrijesc găsindu-se într-o stare avansată de degradare, trimite la casa ca naţiune ai căror cetăţeni sunt incapabili de a o reface după decăderea provocată de cel de-al doilea război mondial. Eşecul familiei Bligh evident la nivelul sterilităţii şi lipsei de afecţiune dintre parteneri este ridicat la rang de exemplu pentru întreaga naţiune britanică.

[7] Alicia E. Elis, *op. cit*., p. 71
[8] Irene Pérez Fernández, *(Re)Mapping London: Gender and Racial Relations in Andrea Levy's Small Island, Interactions*, Special Issue, *The Role of Female Voices in Constructing Fictional Maps of Contemporary Britain*, 19.1-2, 2010, p. 29, trad. ns.
[9] Ranu Samantrai, *History's Subjects* in *Identity and Form in Contemporary Literature*, ed. Ana María Sánchez-Arce, p. 78, trad. ns.
[10] *Ibidem*

Grila de lectură a romanului oferită de Ranu Samantrai se focalizează pe „generalizare, omogenizare şi substituţie pentru a dezvolta o etică a armoniei rasiale, în primul rând, prin evidenţierea similitudinilor trans-rasiale. Personaje care admit posibilitatea că ocupă o poziţie care este în aceeaşi măsură ocupată de alţii, în special de alţii de o rasă diferită, le sunt asigurate epifanii şi sunt recompensaţi cu o autonomie de acţiona care se extinde asupra viitorului."[11] Întregul roman se construieşte pe acest principiu. În primul rând, multitudinea de voci narative se intercalează, se suprapune, se întrerup pentru a reveni ulterior într-o ordine aleatorie, dovedind astfel poziţia de egalitate pe care o ocupă personajele. Niciunul dintre ele nu beneficiază de vreun privilegiu al rasei. Simetria structurală a operei literare este oferită de dialogul dintre momentul 1948 şi Înainte (*Before*) care se repetă de patru ori pe parcursul romanului, incluzând perspectivele celor patru personaje. Naraţiunile lor sunt precedate de prolog.

Prologul romanului deţine o funcţie importantă pentru desfăşurarea ulterioară a evenimentelor şi include primul contact al personajului britanic, Queenie cu Imperiul Britanic prin participarea la Expoziţia Imperiului Britanic în Wembley, reprezentând „întregul Imperiu la scară mică"[12]. O excursie organizată de Asociaţia Măcelarilor facilitează participarea la această expoziţie pentru o familiarizare cu toate coloniile britanice. Perspectiva din prolog aparţine personajului Queenie în ipostaza de copil naiv şi inocent, care, realmente crede ca a fost în Africa datorită întâlnirii cu un african, moment cu un impact deosebit asupra personalităţii sale ca adult deoarece „acest moment definitoriu în viaţa lui Queenie îi structurează atât subiectivitatea, cât şi identitatea ca adult în perioada care urmează celui de-al doilea război mondial. Scurta, dar semnificativa interacţiune din prolog, nu doar structurează naraţiunea personală a lui Queenie, ci spune o parte dintr-o poveste mai mare a întâlnirilor istorice în Marea Britanie şi în întregul imperiu."[13] Incipitul romanului a fost supus celor mai multe analize, fiecare cu nuanţările sale specifice. Coloniile britanice sunt reduse, în prolog, la simple bunuri de consum, transformând expoziţia într-un spectacol al simţurilor: cafeaua din Jamaica, zahăr din Barbados, ciocolata din Granada, un model al Prinţului de Wales creat din unt pentru a reprezenta Canada, merele coapte pentru Australia, ceaiul din Ceylon. Pentru Sarah Brophy „asocierea lui Queenie dintre bărbatul african şi ciocolata insinuează faptul că mulţimile erau invitate să consume nu numai bunurile dar şi personalul expoziţiei ca mărfuri de consum care oferă plăcere vizitatorilor, dar cărora nu li se acordă istorii materiale semnificative. Aici, Queenie este inventată de expoziţie şi de interacţiunea familiei ei cu acesta ca obiect sexual al cărui însemnătate publică este, în mod confuz, legată de o vizibilă şi tangibilă stimulare corporală"[14] şi care anticipează relaţia adulterină a acesteia cu militarul de culoare, Michael Roberts. Surpriza pe care Queenie şi întreaga familie o au este determinată de folosirea corectă a limbii engleze de către african, fapt atribuit, bineînţeles, puterii civilizatoare a albilor „evident, dacă vorbesc engleza, e clar că sunt civilizaţi – au învăţat limba engleză de la albi, probabil de la nişte misionari."[15] demonstrând, astfel, mentalitatea colonială a naţiunii britanice, superioritatea acestei naţiuni şi a limbii vorbite de ei. Însă, o copie miniaturală a Imperiului Britanic poate fi interpretată prin prisma ironiei utilizate în reducerea unui spaţiu imens la o mărime mică prefigurează decăderea imperiului după conflagraţia mondială şi urmările asupra tuturor naţiunilor, în primul rând asupra Marii Britanii.

[11] Ranu Samantrai, *op. cit.*, p. 78-79
[12] Andrea Levy, *O insulă prea mică*, Bucureşti, Leda, 2008, trad. Liviana Tane, p. 8
[13] Alicia F. Ellis, *Identity as Cultural Production in Andrea Levy's Small Island*, in EnterText, Special Issue on Andrea Levy 9, 2012, pp. 69-83, p. 69, trad. ns.
[14] Sarah Brophy, *Entangled Genealogies: White Femininity on the Threshold of Change in Andrea Levy's Small Island*, in *Contemporary Women's Writing*, 4.2, 2010, pp. 109-110, trad. ns.
[15] Andrea Levy, *op. cit.*, p. 14

Prologul romanului este reprezentativ pentru conturarea stereotipurilor din cadrul ideologiei imperialiste atestând faptul că „naţiunile sunt, în parte, comunităţi imaginate, a căror credibilitate şi identitate depind de legitimitatea guvernului şi aparatului statal şi de tradiţii inventate, mituri manufacturate, şi percepţii împărtăşite asupra ordinii sociale care nu sunt de obicei decât nişte stereotipuri foarte simplificate."[16] Personajul care înglobează în identitatea sa cele mai multe dintre elementele mentalităţii coloniale este Bernard a cărui identificare cu naţiunea britanică este prezentă pe tot parcursul romanului şi apare cu pregnanţă în cazul experienţei războiului din India „În ceea ce mă priveşte, eu sunt mândru că fac parte din Imperiul Britanic. Mândru că reprezint civilizaţia."[17] Acesta internalizează întreaga serie de relaţii de putere care se stabilesc între colonizatori şi colonişti atunci când afirmă că „mă consideram o influenţă civilizatoare"[18], conştientizând autoritatea imperială „Am zâmbit când m-am gândit la marea aceea furioasă de oameni ignoranţi care voia să îşi conducă propria ţară. Britanicii scoşi din India? Numai trupele britanice îi puteau ţine pe culi sub control. O treabă bine făcută – eram cu toţii de acord."[19] India o asociază cu mizeria, sărăcia, hoţia, corupţia, violenţa, „oameni negri peste tot.[…] Mâini întinse. Palme albe cerşind. […] Alţii nu aveau mândrie, voiau ceva fără să dea nimic în schimb. […] Nu era nimic de făcut decât să merg mai departe. Să mă scutur de toate acestea cât de bine se poate. Nici gând să fie o ofensă. Aceşti oameni puteau."[20] iar atunci când unul dintre indieni admite faptul că „britanicii m-au învăţat atât de multe lucruri folositoare"[21] reacţia sa este una de satisfacţie şi mândrie „m-am bucurat să aud că este recunoscător"[22]. Întoarcerea în Londra anului 1948 provoacă aceeaşi atitudine în momentul în care se confruntă cu o nouă realitate, aceea a casei lui locuită de jamaicanii de culoare din cauza cărora „strada asta a ajuns în mocirlă. Că toţi coloraţii ăştia murdăresc locul. Nu prea mai seamănă cu ţara noastră."[23], crezând cu tărie în puritatea şi superioritatea naţiunii britanice, în faptul că „secretul unei vieţi liniştite este ca fiecare să stea la locul lui. Războiul fusese dus astfel încât oamenii să trăiască printre cei ca ei. Era destul de simplu. Toată lumea avea un loc. Anglia pentru englezi, iar Indiile de Vest pentru aceşti oameni coloraţi. Uitaţi-vă la India. Britanicii ştiau ce înseamnă corectitudine. Au lăsat India indienilor. Asta au făcut. (Indiferent ce bramburească a ieşit din asta.) […] Nu am nimic cu ei dacă stau la locul lor. Dar locul lor nu e aici. […] Pierde-vară ăştia maronii nu sunt altceva decât probleme."[24] Confruntarea cu celălalt, cu diferitul scoate la iveală reprezentările discriminatorii ale coloniştilor asupra celor care fac parte din imperiu.

Această poziţie este susţinută de Bernard, un personaj încărcat de frustrări, un funcţionar bancar căruia i-a fost refuzată dorinţa de a lua parte în război ca pilot în cadrul RAF (Forţele Aeriene Britanice) din cauza vederii slabe. Participarea la război este motivată de efortul său de a-i demonstra soţiei că poate fi erou, şi nu mânat de convingeri patriotice autentice. În India, orice situaţie critică îl înfăţişează ca o persoană lipsită de autoritate, incapabil de a da ordine pe care ceilalţi să le îndeplinească şi astfel are o nevoie constantă de a-şi justifica propriile slăbiciuni prin prisma vârstei sale mai înaintate. De fapt, numele de „Tăticu'" pe care îl primeşte demonstrează poziţia pe care acesta o ocupă, fiind permanent ignorat de ceilalţi combatanţi şi, astfel, recurgând

[16] Lima, *op. cit.*, 2005, p. 81
[17] Andrea Levy, *op. cit.*, p. 447
[18] Andrea Levy, *op. cit.*, p. 443
[19] *Ibidem*, p. 442
[20] *Ibidem*, p. 401
[21] *Ibidem*, p. 453
[22] *Idem*
[23] *Ibidem*, p. 510
[24] *Ibidem*, p. 549

în mod repetat la scuza sa „vedeţi voi, eu eram mai în vârstă decât cei mai mulţi dintre ei. Şi încercam să stau cu capul plecat. Aveam o treabă de făcut. Pur şi simplu trebuia să o fac în linişte."[25] Bernard părăseşte India, nu încununat de laurii victoriei aşa cum s-ar cuveni unui erou în război, ci copleşit de ruşinea de a fi contractat sifilis ca urmare a comportamentului său sexual deviant cu o tânără prostituată de origine indiană care contravine cu normele acceptate ale unui gentleman englez.

La celălalt pol se găseşte Gilbert, protagonistul de culoare, care se confruntă şi el cu experienţa războiului în care este acceptat ca pilot în cadrul RAF, spre deosebire de Bernard. Gestul său este justificat de dorinţa de a se implica în salvarea Patriei-Mamă, ca să lupte pentru ţara care o consideră a sa deoarece „undeva, departe, trăieşte o rudă dragă pe care n-ai întâlnit-o niciodată. Este o rudă atât de dragă încât toţi îi spun Mama […] Multe poveşti valoroase se spun despre ea, atât de către oamenii mari cât şi de către copii. Fotografiile ei sunt preţuite, prinse în propriile noastre albume de familie ca să fie admirate iar şi iar. Ce ai tu mai bun, mai frumos şi mai de valoare, e trimis în dar Mamei. De ziua ei cânţi cântece şi petreci. […] Apoi într-o bună zi, auzi chemarea Mamei.[…] Tremurând, obosit şi flămând, căci nici un sacrificiu nu e prea mare atunci când Mama are nevoie de tine."[26] Idealizarea care conturează reprezentările Imperiului Britanic dispare în momentul în care se ciocneşte de realităţile acesteia: discriminarea şi rasismul, segregaţia din interiorul armatei americane, ignoranţa locuitorilor englezi în legătură cu Jamaica despre care nu ştiu nimic. Conştientizarea ataşamentului său faţă de o entitate mitică determină eliberarea sa din prizonieratul superiorităţii rasei albe, moment care coincide cu întâlnirea cu Patria-Mamă care i se înfăţişează ca o „mizerie" „zdrenţuită, bătrână şi prăfuită", cu „ochii învineţiţi, respiraţia îi miroase greu şi doar un dinte i se mai vede printre gingii când vorbeşte. Asta să fie ruda legendară de care ai tot auzit vorbindu-se? Femeia asta strâmbă şi încovoiată? Baborniţa asta ciufută şi împuţită? Nu-ţi oferă nici o urmă de linişte după lunga ta călătorie. Nici un zâmbet. Nici un bun venit. Te priveşte însă de sus cu aerul ei superior şi te întreabă: „Tu cine dracu' eşti?""[27] Cu toate acestea, Gilbert pune situaţia naţiunii pe seama războiului care a zdruncinat-o şi în urma căruia el se poate întoarce victorios în Jamaica, mulţumit de realizările sale.

Revenirea în ţara natală după experienţa dislocării cauzată de război, este similară atât pentru Bernard, cât şi pentru Gilbert, contribuind la consolidarea strategiei substituţiei. Cei doi trăiesc sentimentul întâlnirii cu o insulă prea mică, valorificând insularitatea celor două personaje. Pe de o parte, Gilbert conştientizează poziţia insulei sale în lume, şi identitatea sa jamaicană deoarece „cu groază în suflet, începeam să înţeleg că insula Jamaica nu era tot universul. Nu ţinea decât câţiva kilometri până să se scufunde în mare. În momentul acela, stând drept în portul Kingston, am fost şocat de cumplita descoperire că – Dumnezeule! – şi noi, jamaicanii, eram tot nişte mici insulari."[28] Locul unde încercase să se adapteze era prea mic comparativ cu lumea pe care o văzuse astfel că a ajuns să se simtă ca „un uriaş care trăia pe o insulă nu mai mare decât tălpile pantofilor mei."[29] Pe de altă parte, pentru Bernard „Anglia se împuţinase. Era mai mică decât locul pe care îl părăsisem."[30] iar perspectiva noii lui vieţi nu era deloc încurajatoare „Acum, pe neaşteptate, îmi primisem viaţa înapoi. Proaspăt spălată de război. Gata să încep din nou. Să fiu aruncat din nou printre ei. Am realizat dintr-odată că această Anglie

[25] *Ibidem*, p. 443
[26] *Ibidem*, p. 165-166
[27] *Idem*
[28] *Ibidem.*, p. 234
[29] *Ibidem*, p. 249
[30] *Ibidem.*, p. 496

sfâşiată de război care se afla în faţa mea era acum primitoarea mea casă. Doamne sfinte!”[31] Prin raportare la ţara natală, cele două personaje trăiesc sentimentul alienării, al depeizării şi al inadaptării. Gilbert alege, astfel, să se întoarcă în Marea Britanie, însă Bernard este privat de alternative, continuând să îşi negocieze fără succes locul „orice lucru legat de această groaznică sosire acasă era anapoda. Nu recunoşteam nimic din viaţa care mi se desfăşura înainte. Mă simţeam ca şi cum aş fi ajuns în existenţa altcuiva, din greşeală, şi acum încercam din greu să îmi găsesc locul.”[32]

Relaţia dintre cei doi în casa familiei Bligh se stabileşte pe principiul discriminării rasiale manifestate de Bernard. Chiar şi în această situaţie, se poate trasa o legătură dintre ei bazată pe asemănare şi remarcată de Gilbert „Era ceva ce am recunoscut pe faţa lui Bernard Bligh. Am zărit acel ceva în acea primă întâlnire, pentru numai o secundă sau două. Dar l-am recunoscut ca duşman. Haide, l-am văzut reflectat în orice oglindă de pe draga mea insulă Jamaica. Uitându-se înapoi la mine de pe propria-mi faţă. Aşezat în albul ochilor, în răsucirea gurii, în ridicarea bărbiei. Un suflet rătăcit. Văzuse prea multe pentru a se întoarce. Prea multe lucruri se schimbaseră pentru a şti în ce direcţie este drumul înainte.”[33], o înţelegere reciprocă ce îl determină pe Gilbert să facă apel la un tip de umanitate împărtăşită pentru a pune capăt urii lui Bernard, pentru a depăşi diferenţele de rasă „Ştii care-i problema ta, omule? a spus el. Ai pielea albă. Şi crezi că te face mai bun decât mine. Crezi că îţi dă dreptul să fii stăpân pe un negru. Da’ ştii cum te face? Te face alb. Asta e tot, omule. Alb. Nu mai bun, nu mai rău decât mine – alb.[…] Ascultă-mă, omule, amândoi am terminat de dus un război – un război sângeros – pentru că vrem să vedem o lume mai bună. Şi de aceeaşi parte – tu şi eu. Amândoi ne-am uitat la alţi bărbaţă în care am văzut duşmanul. Tu şi cu mine, luptând pentru Imperiu, luptând pentru pace. Cu toate astea, după tot ce-am suferit împreună, vrei să-mi spui că eu sunt lipsit de valoare şi tu nu. Oare eu voi fi sclavul şi tu stăpânul pentru totdeauna? Nu. Opreşte-te, omule. opreşte-te acum. Putem munci împreună, domnule Bligh. Nu vezi? Trebuie. Sau vrei să te lupţi cu mine până la sfârşit?”[34] Prin adresarea către Bernard, Gilbert se adresează întregii naţiuni britanice faţă de care se simte ataşat prin educaţie şi tradiţii dar ai cărei membri continuă să îl marginalizeze şi să îl discrimineze din cauza culorii pielii sale. Astfel el pledează pentru convieţuire şi toleranţă, pentru încrederea într-o ţară ce poate fi reconstruită prin forţele unite ale locuitorilor ei. Anglia se configurează ca o insulă suficient de mare, un loc al fluidităţii şi pluralităţii care facilitează negocieri şi transformări şi în care identităţile sunt şi ele într-o stare fluctuantă „producându-se şi reproducându-se constant prin transformare şi diferenţă.”[35]

Între cele două poluri extreme se găsesc personajele feminine, Hortense şi Queenie, ale căror relaţie de substituţie este mai evidentă. Deşi pornesc de pe poziţii distincte, cele două împărtăşesc multe puncte comune. Fiecare se găseşte în ierarhia socială pe un rang inferior celui pe care şi-l doresc, iar educaţia pe care o primesc, precum şi autoeducaţia sunt, în opinia lor, garanţi ai accesului la o clasă superioară. Autoeducaţia vizează limba vorbită pe care acestea încearcă să o aducă aproape de limba literară, Hortense având convingerea că „toată dicţia frumoasă s-a pierdut într-o deformare nedesluşită a clasei de jos. Nu. Pentru a vorbi corect englezeşte, asemenea claselor înalte, eram hotărâtă să ascult limba cea mai pură.[…] Cu

[31] *Ibidem*, p. 500
[32] *Ibidem*, p. 593
[33] *Ibidem*, p. 520
[34] *Ibidem*, p. 614-615
[35] Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in *Community, Culture and Difference*, ed. J. Rutherford, London, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-237, p. 235, trad. ns.

mulţumiri aduse acestei limbi impecabile de la radioul meu, eram uşor înţeleasă."[36] Lecţiile de dicţie şi de ţinută oferite de mătuşa Dorothy îi asigurau lui Queenie mariajul cu un gentleman englez. Dacă la început, cele două apar ca nişte personaje caracterizate de snobism, lipsă de empatie şi superioritate, pentru ambele se iveşte un moment în care trebuie să îşi conştientizeze existenţa în multiplicitate, să se confrunte şi să se recunoască în celălalt. Pentru Queenie, bombele care cad asupra Londrei o determină să preia iniţiativa de a se implica activ în război printr-o slujbă de ajutorare a celor care şi-au pierdut adăposturile „populaţie, aşa îi numeam la adăpost.[…] Doar populaţie. O masă de oameni neputincioşi, pe care disperarea îi făcea să pară inutili […] N-o să-l iert niciodată pe Hitler pentru că a transformat nişte fiinţe umane în aşa ceva."[37] Acest moment coincide cu anularea claselor sociale şi estomparea diferenţelor de clasă şi de rasă prin asigurarea de noi cămine victimelor războiului în cartiere aparţinând clasei superioare şi prin deschiderea către soldaţii de culoare, înfruntând opiniile discriminatorii ale conaţionalilor ei. Aceeaşi situaţie continuă şi după terminarea războiului prin acceptarea chiriaşilor de culoare pentru care e acuzată de cei din jurul ei însă „erau aceiaşi şi în timpul războiului, doar că atunci nu puteau să mă învinovăţească. Prea mulţi polonezi. Depăşiţi de cehi. Nu te puteai mişca de belgieni. Cât despre evrei…se plângeau de evrei chiar şi după ce toată lumea aflase prin ce trecuseră bieţii oameni."[38] relevând latura multiculturală a Londrei şi lipsa de solidaritate a naţiunii engleze „ai noştri trebuie să rămână împreună, aşa cum a fost şi în război. Doar că eu nu-mi aminteam ca lucrurile să fi stat chiar aşa. Nici măcar pe vremea aia."[39] În aceeaşi manieră, Hortense, încrezătoare în superioritatea pregătirii sale în stil englezesc de profesoară, trăieşte experienţa ostilităţii englezeşti ca parte a experienţei imigraţiei. Londra i se înfăţişează şi ei ca un oraş cosmopolit „În nici o carte sau lecţie pe care am primit-o nimeni nu mi-a spus vreodată că sunt atât de multe tipuri diferite de englezi. În Jamaica, toţi englezii arătau ca profesoarele mele de la colegiu. […] Dar aici, în Anglia, mi se înfăţişau atât de multe culori de piele diferite, încât mintea mea a devenit perplexă."[40] Aroganţa sa este alimentată pe măsură ce reprezentările sale asupra Patriei-Mamă se dovedesc a fi iluzorii, aşteptările sale în legătură cu stilul de viaţă, stilul vestimentar, igiena, limba vorbită, casele pe care englezii le locuiesc sunt înşelate, însă se diminuează treptat pe măsură ce ţara, prin reprezentanţii săi, prin clima şi lipsa de culoare, se dovedeşte neprimitoare şi pregătirea de profesoară susţinută de recomandările primite de englezi în Jamaica nu îi este recunoscută. Mitul Patriei-Mamă este insuflat cu succes în populaţia caraibiană la multe nivele instituţionale astfel încât populaţia colonizată va încerca întotdeauna să emuleze cultura colonizatoare datorită faptului că este proiectată ca fiind superioară. De ambele părţi, atât din perspectiva lui Queenie, cetăţean englez alb, cât şi din perspectiva lui Hortense, cetăţean jamaican de culoare, reprezentările Angliei sunt nişte constructe aflate în pragul transformărilor.

Pe baza acestei experienţe împărtăşite de cele două, finalul romanului aduce în prim plan interşanjabilitatea rolurilor lor. În necunoştinţă de cauză, amândouă femei iubesc acelaşi bărbat, pe Michael Roberts, ruda îndepărtată cu care a crescut Hortense şi pilotul RAF cu care Queenie întreţine o relaţie nelegitimă concretizată cu un copil. Literalmente, rolurile celor două se schimbă, Hortense, moaşa copilului devine mama adoptivă a copilului de culoare adus pe lume de Queenie. La rugăminţile mamei, Gilbert şi Hortense se mută în noua lor casă din Londra

[36] Andrea Levy, *op. cit.*, p. 525-26
[37] *Ibidem*, p. 331
[38] *Ibidem*, p. 134
[39] *Ibidem*, p. 135
[40] *Ibidem*, p. 389

ducând cu ei copilul hibrid al unei relaţii dintre o persoană de culoare şi o englezoaică albă. Astfel, viitorul Angliei se prefigurează a fi unul caracterizat de eterogeneitate în care contribuţia britanicilor de culoare nu este de neglijat împingând naţiunea britanică înspre îmbrăţişarea naturii sale multirasiale. Copilul este mărturia unui trecut împărtăşit de toţi indiferent de rasă şi o fiinţă umană a viitorului, o conştientizare a reciprocităţii relaţiilor dintre ei.

Cele mai remarcabile trăsături ale scriiturii Andreei Levy sunt echilibrul şi obiectivitatea prezente pe diferite paliere ale romanului. Naraţiunea rizomatică şi utilizarea imparţială a multitudinii vocilor narative contribuie la crearea unor personaje dincolo de diferenţele etnice şi rasiale. Întreaga construcţie contribuie la consolidarea ideii că „rasa contează pentru că semnifică o graniţă între similaritate şi diferenţă, dar şi pentru că nu poate garanta similaritate completă sau diferenţă absolută. Altfel formulat, rasa rămâne semnificativă tocmai pentru că este o graniţă care trebuie trecută în mod repetat."[41]

Bibliografie

1. Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, in *Community, Culture and Difference*, ed. J. Rutherford, London, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-237
2. Brophy, Sarah, *Entangled Genealogies: White Femininity on the Threshold of Change in Andrea Levy's Small Island*, in *Contemporary Women's Writing*, 4.2, 2010
3. Levy, Andrea, *O insulă prea mică*, Bucureşti, Leda, 2008, trad. Liviana Tane,
4. Ellis, Alicia F., *Identity as Cultural Production in Andrea Levy's Small Island*, in EnterText, Special Issue on Andrea Levy 9, 2012, pp. 69-83
5. Pérez Fernández, Irene, *(Re)Mapping London: Gender and Racial Relations in Andrea Levy's Small Island*, *Interactions*, Special Issue, *The Role of Female Voices in Constructing Fictional Maps of Contemporary Britain*, 19.1-2, 2010
6. Samantrai, Ranu, *History's Subjects* in *Identity and Form in Contemporary Literature*, ed. Ana María Sánchez-Arce, London, Routledge, 2014
7. Wambu, Onyekachi, ed. *Empire Windrush: Fifty Years of Writing About Black Britain*, London, Phoenix, 1999
8. Lima, Maria Helena, *Pivoting the Centre: The Fiction of Andrea Levy*, in Write *Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, ed. Kadija Sesay, Herford, Hansib Publications, 2005, pp. 56-85

[41] Ranu Samantrai, *op. cit.*, p. 81

ŞTEFAN AUG. DOINAS – THE HYPOSTASIS OF THE PSALMISTS

Andrada Mare, PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The present study investigates the way in which the Ştefan Aug.Doinaş succeds in finding this complementarity, in a volume of religious poetry, "Psalms". In this poems, the poet seeks God in every element of the phenomenal world. These poems express the equilibrium between reason and miracle in the perception of God. The word is the fundamental way of dialog between God and man, and among human beings. They can build the spiritual world and the life of man,or, or the contrary, they have thepower to destroy.
For this, the Doinaş's Psalms illustrate man's direct reference to divinity, as man perceives God in the most surprising situations, based on his inner poetic state. For Doinaş, the poetry of the Psalms are created as a fictive dialogue, and sometimes a lyrical and confessional soliloquy. Doinaş declares himself the support of the abandoned God. Because the religious poet places himself under the authority of the Scripture and of God, his subjectivity as an artist is voluntarily limited. The religious poet is first of all a believer in the very biblical sense, so the substance of his religious creation must be consistent with the Bible's principles. Ştefan Aug.Doinaş feels a permanent hunger of divinity, perfection, miracle, he dreams himself with God night after night and when he suddenly wakes up, he enjoys communion with Christ.

Keywords: reason, psalm, faith, revelation, Divinity

Paradigma poetică a Psalmilor pare a reitera gestul arhetipal al invocării divinităţii de la o epocă la alta. Carte de căpătâi a tuturor timpurilor, Biblia, păstrează în ea o multitudine de sensuri arhetipale a căror valenţe încearcă poeţii să le reinterpreteze. Psalmii, la origine imnuri de slavă adresate divinităţii, au devenit astăzi poeme în care freamătă nelinişti existenţiele. Tentativa de interogare şi apoi de recuperare a sacrului ca premisă de recâştigare a echilibrului umanului, a stat, poate, la dăinuirea acestei specii. În sine, cuvântul grecesc *psalm* nu înseamnă doar *cântec,* ci mai are la origine şi cuvântul evreiesc *zmr,* care înseamnă „a tăia, a diviza sunetele, a ciupi cu degetele corzile unui instrument". Conştiinţa poetică a făcut din psalm o specie literară cultivată în literatura noastră încă de la primele încercări în ale versificaţiei şi până în postmodernitate, dovedind astfel că fiorul sacralităţii trece dincolo de epoci şi curente literare şi atrage ca un magnet lira fiinţei, bântuită de aceleaşi întrebări rămase fără răspuns sau de mirajul absolutului. Totuşi, psalmii biblici nu ar putea fi o sursă de inspiraţie, deoarece cultura şi livrescul nu pot constitui fondul de inspiraţie pentru poezia religioasă, ea trebuind să se nască din sentimentul religios, din relaţia strânsă a omului cu Dumnezeu, din trăirea sufletească. În literatura română a existat dintotdeauna o predispoziţie a scriitorilor şi a cărturarilor români spre „psalmodiere"[1], adică o atitudine şi disponibilitate estetică ce depăşeşte sfera strictă a speciei.

[1] Alexandru Andriescu, *Psalmii în literatura română,* Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2004, p. 59.

Personalitate multiplă, Doinaş a fost mai mult decât un poet, a fost mai mulţi poeţi, după cum spunea şi Virgil Nemoianu: „cam tot la zece ani Doinaş îşi schimbă pielea, precum şarpele, devine alt poet."[2] Tonul psalmilor tânjeşte în nădejdea neclintită după Dumnezeu, fără a oscila între credinţă şi tăgadă. Fără să existe o revoltă aspră, există un eu liric iscoditor care cercetează şi interoghează, care chiar şi atunci când nu priemşte răspunsuri, nu-şi pierde cumpătul. Artistul-poet reia miturile şi adevărurile mari ale umanităţii, refăcând modelele originare prin două dimensiuni aparent distincte: „e vorba, mai întâi, de o riguroasă, aplicată şi, mai cu seamă, fermă conştiinţă a poeziei şi, în al doilea rând, de o viziune poetică, cu alt cuvânt o practică a scriiturii întru totul armonioasă şi de o lămuritoare coerenţă"[3], lucru observat de Iulian Boldea. Psalmii doinascieni s-au născut din relaţionarea umanului cu divinul, iar maniera în care Dumnezeu este perceput, îi determină scriitorului o poziţionare aproape simetrică faţă de El.

Un dialog oniric cu Hristos are loc în Psalmul LXXXVIII, în care poetul se visează întâlnindu-se cu Hristos în acelaşi trup: „Isuse, -ntr-o noapte-am visat că eram/ Tu mâna mea stângă, eu ochiul Tău drept;/ şi că ne rănisem, şi că ne duream/ cumplit, fiecare cu-o rană în piept./ Şi eu Te strigam : - Doamne, vino să-mi numeri/ aripile sfinte crescute din umeri!...", împlinindu-se astfel o unire cu divinul, întâlnire în care eul uman se metamorfozează până la contopire cu Hristos în transcendenţă, prin ardere, sacrificiu şi strivirea cărnii. Deşi postmodernismul a pus sub semnul întrebării credibilitatea lui Dumnezeu, scrierea psalmilor conţin trăirile intim-filosofice ale autorului. În cei o sută de „Psalmi" publicaţi de Doinaş spre sfârşitul vieţii, în 1997, este exprimată deschis căutarea religioasă probabil nu numai din ultima perioadă a vieţii, ci din întreg parcursul său existenţial: „Cum aş putea să definesc sensul existenţei pământeşti, în genereal, fără a mă adresa Religiei?"[4]

Poetul foloseşte apelative diverse, autentice în relaţie cu Dumnezeu: „Gelosule", „cel Nenumit", „Neînduratule", „Osânditule", „Divinule", „Stăpâne", „Părăsitule". O operă de mare vibraţie lirică este mereu deschisă înţelegerii şi interpretării, iar scriitorul prodigios precum Doinaş, îmbrăţişând o tematică diversă, este preocupat asiduu şi pentru tălmăcirea vocilor poetice în limba română, acesta manifestând şi preferinţa către un lirism al esenţelor pure. Îngrijorarea psalmistului are la bază faptul că nu-l poate percepe pe Creator decât omenește, limitat „Doamne, ai pus în mine prea puţină/ lumină nencepută", (Psalmul LXIV), Dumnezeu rămânând ascuns psalmistului nu pentru că s-ar ascunde, ci pentru că ochiului uman îi este imposibil să-l perceapă, putând doar să-L intuiască, reproşându-I în Psalmul XXI că acest Mare Creator se joacă „în largul mării, în pustiu, sub roci". Psalmistul nu oboseşte să cheme şi să caute la nesfârşit, explorând şi privind creaţia „Eşti poate zvonul unui alt văzduh/ sau liniştea cumplită ce se-ascunde/ în munţi şi-n cataracte scunde?" (Psalmul XXIV). În tot ceea ce există, psalmistul simte energia lui Dumnezeu, iar alţi psalmi surprind gloria Creatorului, a unui Dumnezeu atotştiutor,

[2] Virgil Nemoianu, *Surâsul abundenţei. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş,* Editura Fundaţia Culturală Secolul 21, Bucureşti, 2004, p. 320.
[3] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti,* Editura Aula, Braşov, p. 459.
[4] Ştefan Augustin Doinaş, *Mai mult ca prezentul*, Editura Aius, Craiova, 1996, p. 95.

împărat, care îşi face prezenţa împărătească în psalmul LI: „Tu, Rege al oştirii mântuite,/ mândria mea din veac şi scutul meu”, un Creator care devine un axis-mundi, care ordonează lumea, care este izvor primordial, rege şi stăpân. Dumnezeu este dorit de poet ca un partener de dialog, ca un apropiat pe care să-l tutuiască, ca un prieten, tinzând spre un dialog personal: „Doamne, aş vrea să-ţi spun Tu”, (Psalmul V). Dumnezeu nu e doar transcendenţă, ci psalmistul îl cheamă alături de el, însă această intimitate mult prea aşteptată şi dorită de psalmist îi este refuzată „Aici sunt eu. Iar dincolo eşti Tu”, (Psalmul LXIX). „Varietatea temelor abordate se explică, pe de o parte, prin sondarea structurilor intime, adânci ale sufletului său, iar pe de altă parte prin dorinţa de a străluminа acele zone ale gândirii şi ale simţirii umane în care se găsesc ascunse codurile existenţiale ale Fiinţei, deoarece poezia este o necesitate a omului, este suprema libertate a spiritului” [5], afirma Ion Mihuţ.

Scrierea de poezie religioasă îi apare poetului ca o necesitate spirituală: „La fiecare pas greşesc, şi sufăr/ verdictul fiecărei clipe. [...] / Dar Tu mă vrei ocnaş: mereu în zeghe/ dungată de păcate moştenite,/ sleit, şi vinovat fără de vină/ Neînduratule! ce-mi garantează/ că mila Ta nu-i doar un basm, iubirea/ un simplu zvon ce-anunţă-Apocalipsa?... (Psalmul IV). Autorul psalmilor subliniază într-un interviu din anul 1977, la doar câteva zile de la publicarea volumului „adevărata inspiraţie a unei poezii religioase nu ţine de universul livresc, de lectură, de o anumită tematică a lumii culturale, ci ţine de o anumită tărie sufletească. Un om care nu are sentimentul religios, care nu crede că are sentimentul religios, care nu încearcă să trăiască legătura cu Divinitatea, oricât de bun scriitor ar fi, nu cred că se poate încumeta – sau măcar că are dreptul de-a se încumeta – să scrie poezie religioasă.”[6] Astfel, poezia este teritoriul sensibil al unei revelaţii aşteptate, în interiorul căreia, eul empiric, eul poetic şi estetic se suprapun. Cu excepţia ultimului psalm C, care adoptă tonul laudativ tradiţional „Lăudaţi pe Domnul în toate ale Sale/ de-a lungu-ntregii voastre vieţi,/ în cele mici şi-n cele colosale”, ceilalţi rămân expresia unei problematici interioare a fiinţei, a căutării şi a luptei. În aceşti psalmi există o gamă nesfârşită de atitudini lirice, care implică lamentaţia, rugăciunea, lauda şi iluminarea, nemulţumirea, afirmaţia, interogaţia.

Ideea de psalm apare odată cu traducerea Psalmilor biblici. În ultima etapă a creaţiei, poetul se apropie tot mai mult de marea tematică mistică: „Doinaş se disciplinează prin cultură, impunând cititorului o decodare a mesajului cel puţin dublă: la nivelul aparenţelor şi la cel stihial al spiritului ce nu se poate găsi pe sine.”[7] Cei o sută de Psalmi publicaţi în 1997 sunt semne ale unor căutări cu momente de exaltare, de continue întrebări legate de rostul fiinţei muritoare, în care Dumnezeu îşi oglindeşte chipul: „Familia spirituală în care se situează poetul este hotărât cea patronată de Tudor Arghezi, unii psalmi părând chiar variaţiuni pe tema argheziană a orgoliului creatorului.”[8]

[5] Ioan Mihuţ, *Ştefan Augustin Doinaş,* Editura Recif, Bucureşti, 1994, p. 79.
[6] *Întoarcerea acasă. Ştefan Aug.Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan,* Editura Fundaţiei „Ioan Slavici”, Arad, 2003, p. 69.
[7] Eugen Simion (coord.), *Dicţionarul General al Literaturii Rmâne,* Vol. C/D, articol scris de Roxana Sorescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 703.
[8] *Ibidem,* p. 707.

Ştefan Aug.Doinaş a scris, ca şi Macedonski, Arghezi sau Blaga, psalmi. Spre deosebire de aceştia, Doinaş nu vorbeşte despre relaţia poet-Dumnezeu, ci de om în comuniune cu Dumnezeu, făcându-se disocierea clară între eul scriitor, poetic şi eul biografic care îşi trăieşte efectiv sentimentul religios. Sub acţiunea harului dumnezeiesc, creştinul se înfrumuseţează nu numai sufleteşte ci şi trupeste, constatându-se că între frumuseţea trupească şi cea sufletească există o strânsă legătură. Relaţia care se stabileşte între eul poetic şi credinciosul eu biografic defineşte atitudinea psalmistului doinaşian care priveşte spre Dumnezeu „Cu-o sfântă / aprindere, potrivnic-amoroasă", (Psalmul LXXIII).

La Doinaş există diverse faze prin care trece omul atunci când doreşte să stabilească o relaţie directă cu dumnezeirea: pe de o parte descoperim incomunicarea, când eul poetic aspiră să restabilească o relaţie totală cu sacrul, iar pe de altă parte există şi o atitudine de indiferenţă, adoptată nu numai de Dumnezeu ci şi de fiinţa umană, care ajunge să se întrebe obsesiv: „Te voi învinge? [...] Ai să mă birui?"[9] (Psalmul LXXIII), făcându-se astfel apel la renunţare, în pofida credinţei că doar moartea mai poate reînnoda legătura cu sacralitatea. Omul, prin căderea în păcat, prin dobândirea credinţei se află într-un câmp de tensiuni care îi maschează existenţa. În această tensiune se nasc şi dezechilibre care duc fie către acceptarea lumii create, fie către tăgada ei sau, intermediar, între una şi cealaltă, după modelul lui Ştefan Aug.Doinaş. Imaginile artistice sunt pline de eforturile căutărilor, de nevoia împlinirii, de nevoia ceritudinii căilor spre izbăvire. Poetul întreabă divinitatea în permanenţă, căci adesea întrebările dau mărturie. De un profund dramatism este Psalmul IX, în care Doinaş se arată cu degetul în toată goliciunea lui.

Psalmul LXVI este punctul culminant al unor acumulări treptate în conştiinţa poetică: „Când poporul acesta tembel/ va plăti pentru tot, pentru toate, ce vei face, Stăpâne, cu el/ în teribila Ta bunătate?" În unele cazuri, poetul ia apărarea celor păcătoşi, îmbrăcând toate dramele omului, apărându-l chiar în vinovăţie, fiind convins că în om sălăsluieşte demnitatea divină, în altele poetul prezintă iluzoriul vieţii, dar şi povestea luptei omului cu Dumnezeu. De la Stăpân intangibil la Părinte iubitor, în Psalmii lui Doinaş, Dumnezeu este ori un părăsitor al omului ori un aliat al său. Există trei direcţii care străbat psalmii lui Doinaş: criza spirituală a omului modern şi desacralizarea lumii, relaţia Unului cu Multiplu, deci a Creatorului cu Creatura, şi zbaterea omului între credinţă şi raţiune. Însumând similitudini şi diferenţieri faţă de înaintaşii săi, Doinaş aduce o lumină nouă în înţe;egerea relaţiei om-divinitate şi încearcă să ofere un cât de mic răspuns marilor întrebări fundamentale ale vieţii.

Martor al unui secol demonic, Doinaş adoptă rugăciunea ca pe o vorbire în gol, iar înălţarea ei necunoscându-şi adresa. Rugăciunea are o finalitate cognitivă. Este un efort spre apropiere prin cunoaştere, iar psalmul devine astfel o meditaţie interogativă prin care poetul încearcă să risipească pâclele, propriile ceţuri insinuate în spaţiile infinite spre a cuprinde şi

[9] Ştefan Augustin Doinaş, *Psalmi,* Editura Litera Internaţional, 2003, p. 83.

cunoaşte divinitatea ascunsă. „Te ştiu gelos, teribil de gelos/ pe tot ce am, şi-adun, şi strâng în braţe/ aici, când nu Te-mbrăţişez pe Tine.” (Psalmul II).

Prin urmare, psalmii lui Doinaş reprezintă un palier distinct şi original al evoluţiei speciei în literatura română, în care eul liric se roagă necontenit pentru credinţă, învocându-L pe Dumnezeu să intervină în mişcărilre sufletului său. Departe de Dumnezeu, fiinţa psalmistului nu este decât o copie slabă a Creatorului. Menirea psalmilor este de a conţine reprezentări ale lui Dumnezeu, deoarece psalmii înşişi reprezintă căutări ale divinului.

Într-o lume a degradării, Doinaş visează la valorificarea esentei lăuntrice a omului de astăzi, a omului contemporan: „psalmistul de la finele secolului XX are «gust» pentru sacru şi trăieşte cu conştiinţa vie şi pregnantă a religiosului, iar aspectul strict material, concret al vieţii contemporane este înlocuit cu o profundă dimensiune spirituală.”[10] Farmecul acestor psalmi vine din puterea de a Îl reprezenta, de a vorbi şi scrie despre Dumnezeu, scoţând în evidenţa nu un Doinaş religios, ci o intimitate a evoluţiei spirituale unui poet cu ochii aţintiţi spre cer. Psalmii au menirea nu numai de a-l face cunoscut pe Dumnezeu, ci şi de a si-l face cunoscut: „Tu n-ai să-mi fii, Divinule, aproape/ cât timp, citind ce-am scris, nu Te descopăr/ ca literă a mea.” (Psalmul XXX). Versurile psalmistului se impun atât prin claritate cât şi prin vraja muzicală ce se degajă din cuvinte. De la întrebarea spalmistului din primul psalm, „Cum să Te-ntâmpin, Doamne, cu ce rugă?”, până la ultimul care se vrea un răspuns la această întrebare încipientă şi primordială, parcă, psalmii reflectă lauda închinată lui Dumnezeu, ca o concluzie simbolică a întregului traiect liric dar şi o mărturisire de credintă a poetului şi omului Ştefan Augustin Doinaş.

Bibliografie

Bibliografia operei:

Doinaş, Ştefan, Aug., *Psalmi,* Editura Albatros, Bucureşti, 1997

Doinaş, Ştefan, Aug., *Opere,* vol. III, Editura Naţional, Bucureşti, 2000

Doinaş, Ştefan, Aug., *Psalmi,* Editura Litera Internaţional, 2003

Bibliografia critică:

Andriescu, Alexandru, *Psalmii în literatura română,* Editura Universităţii „Alexandu Ioan Cuza”, Iaşi, 2004

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti,* Editura Aula, Braşov, 2005

Boldea, Iulian, *Teme şi variaţiuni,* Editura Euro Press Group, Bucureşti, 2008

Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987

Mihuţ, Ioan, *Ştefan Aug. Doinaş comentat de Ioan Mihuţ,* Editura Recif, Bucureşti, 1994

Nemoianu, Virgil, *Surâsul abundenţei. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş,* Fundaţia Culturală Secolul 21, Bucureşti, 2004

[10] Carmina de Leeuw, *Psalmii lui Ştefan Aug.Doinaş,* în „Sacrul în poezia românească. Studii şi articole”, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, p. 163.

Pantea, Aurel (coord.), *Sacrul în poezia românească. Studii şi articole,* Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007

Dicţionare:

Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române,* vol.II (C / D), Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004

Ulici, Laurenţiu, *Mic dicţionar. Scriitori români,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

THE HALLIPA FAMILY, BETWEEN MISALLIANCE AND HEREDITY

Simona Liutiev
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Aiming the idea that an ill person is the product of a certain family and atmosphere, I marked that in the Hallipa cycle heredity not only influences all the characters' evolution, but it also blocks the perpetuation of the family, which will come to extinction within three generations. The biological decline, caused by marriages below social status, decomposes the characters and reflects the social universe of bourgeoisie intrusion among aristocracy. The triggering core of this dissolution is the hereditary factor, interpreted as disease. The hereditary malfunctions generate naturalist aberrations in the descendants and censure them to a closure towards both inner familial world and outer world, doomed to perish by all physical, social, moral, and aesthetic means. The degeneration is clinically recorded from the first novel of the series, and in the next novels all characters will have been destroyed by their past.
In an exclusive consumerist society the individuals are first and foremost non-creators, their internal biography does not connect with the external one, and the biological malfunction takes the form of afiliations through crossbreeding, hybrids, bastards and all kinds of imbalanced sources. Ion Rotaru believed that the originality of Hortensia Papadat Bengescu's novels relies on this particular study of degeneration.

Keyword: heredity, biological decline, degeneration, filiation, dissolution

1. Familia ca univers social

În virtutea interacțiunii dintre individual şi social, Hortensia Papadat-Bengescu pune de acord biografia exterioară a personajelor sale cu fişa lor caracteriologică deoarece, aşa cum spunea Cezar Petrescu, "un bolnav e produsul unei atmosfere, al unui mediu, al unei case, o boală personalizată".[1]

Nedezmințindu-se de spiritul naturalist și decadentist, autoarea e preocupată asiduu de problema eredității, acele "triste pergamente şi păcătoase blazoane"[2] romanul ei fiind populat de "o faună de oameni vii, diferiți, evoluții imprevizibile, încrucişări de biografii şi destine".[3] Constantin Ciopraga observase interesul romancierei pentru descifrarea acelor aluviuni tulburi, a eredității, transformându-şi astfel romanul într-o serie de "radiografii complexe".[4]

Cu o clară situare în mediul social, Hallipii sunt o familie împestrițată din punct de vedere al originii, chiar şi prințul Maxențiu, reprezentantul marii aristocrații, este produsul unei relații inegale social şi nelegitimate religios, ceea ce va influența evoluția personajului. Mezalianța devine, pe lângă o necesitate, țelul majorității personajelor. Clanul trăieşte o viață larvară, profitând de legăturile de sânge, în scopul parvenirii (situație similară cu cea de la curțile

[1] **Cezar Petrescu**, *Oraş patriarhal,* E. P. L, Bucureşti, 1961, p. 24;
[2] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Ape adânci,* Editura Cultura Națională, 1923, pag. 227;
[3] **Dumitru Micu**, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism,* Ed. Saeculum I. O, Buc, 2000, pag. 227;
[4] **Paul Cornea**, *op. cit.*, , pag. 17;

princiare din Evul Mediu francez). Agonia acestei lumi se traduce prin declinul biologic al Hallipilor, atinşi de degenerescență, fie că sunt bastarzi, fie descendenți direcți. Pieirea lor fizică, urmărită în descrierea cazurilor clinice, o vesteşte şi pe cea socială.

Când trata tema socialului în roman, Paul Cornea ajungea la concluzia că opera nu reflectă pur şi simplu universul social, ci îl transfigurează sub forme încifrate, astfel că materia realului este filtrată prin diverse "instanțe mediatoare", una dintre aceste instanțe fiind familia, "locul de inserție al omului în clasa sa".[5] Teoretizări științifice face şi autoarea noastră, prin intermediul personajului Mini, când analizează influența factorului ereditar asupra Mikăi-Lé "Eu cred totuşi în neamuri cum cred în insule. Poate că prima hartă etnografică pe care am văzut-o, am confundat-o cu una fizică, şi petele care însemnau popoare le-am crezut insule. Din pământul întreg al omenirii s-au desprins aşa insule. De la unele la altele, tot ce e roadă a materiei ca şi a spiritului, vine să facă schimb şi împreunare, dar împrejur e apă care le desparte....Uneori atât au întins punți de legătură, că pare a se fi unit cu uscatul...şi deodată apare un fir subțire de apă prinprejur, care se lățeşte...Sunt națiile lumii celei asemenea şi totuşi deosebite...Eu cred în nații; cred şi în materialul omenesc unic, invizibil. Dar Mika-Lé nu aduce temperamentul unui străin, al unui om, nici al unui neam...E altceva...Exprimă acel minut prim, de stânjenire a unei ființe sau al unui neam laolaltă cu altul".[6]

De fapt nucleul declanşator al disoluției acestei lumi este factorul ereditar, care se traduce prin boală. Michel Foucault inventa o nosografie, "*arier-corp*ul"[7] care ar explica apariția anormalității, a individului tarat. În contextul acestei teorii a eredității, "maladia particulară a strămoşului poate exploada într-o polisemie patologică derutantă".[8] Orice defecțiune pe linie ereditară la un strămoş, poate genera orice tip de devianță la unul dintre descendenți. Aşa cum remarca G. Călinescu, "literatura Hortensiei Papadat Bengescu este o expresie a ororii de încrucişat. Aici nu sunt oameni buni sau răi, ci indivizi bine ori rău conformați, sănătoşi sau bolnavi. Dramele din toate romanele se învârtesc în jurul unei boale".[9] Şi în studiul degenerescenței, cauzată de amestecuri, se trădează tot influența naturalistă, fie că această degenerescență se manifestă prin boli, prin conformație fizică deficitară ori prin tendința incestuoasă a multora dintre personaje. Amestecul de etnii se continuă şi în amestecul de clase, ce va duce la pieirea tuturor. Această lume restrânsă de descendenți, de mari moşieri sau prinți, se constituie într-un clan. Aceşti oameni sunt devitalizați. O ereditate încărcată îi condamnă la interiorizare. Personajul e situat la capătul unui circuit degeneraționist şi, "intelectualizarea stirpei merge mână-n mână cu degenerarea pe care naratorul o înregistrează clinic".[10] Oamenii aceştia sunt complicați în cuvânt şi în suflet. Cazuri de ereditate monstruoasă şi de fiziologie anormală ni se destăinuie firesc prin intermediul acelor "hemoragii de sens",[11] exprimarea cea mai adecvată a inconsistenței şi nebulozității subconştiente. Oamenii studiați nu sunt chiar atât de imposibili, s-ar putea chiar trăi printre ei, cum spunea Ovid. S. Crohmălniceanu, însă ei se lasă, vrând-nevrând, "înghițiți de trecut. Fiecare clipă se adaugă unui balast, menit să-i tragă înapoi, în neant".[12]

Relațiile dintre soți ori nu există (*menage blanc*), ori sunt exacerbări sexuale. Prima tară a lor este de a fi necreatori, altfel spus, sunt o societate întemeiată exclusiv pe consum. Efortul de a

[5] **Ibidem;**
[6] **Hortensia Papadat Bengescu** , *Drumul ascuns*, ed. cit., p. 63;
[7] **Michel Foucault**, *Anormalii*, trad Dan Radu Stănescu, Postfață de Bogdan Ghiu, Ed Univers, Buc., 1999, p. 349;
[8] **Ibidem;**
[9] **G. Călinescu,** op. cit., , p. 739;
[10] **Angelo Mitchievici**, op. cit., p. 215;
[11] **Vladimir Streinu,** op. cit, , p. 200;
[12] **Ovid. S. Crohmălniceanu**,*op. cit, p.*. 448;

supraviețui îi costă distrugerea lentă şi inconştientă a adevăratei personalități. "Victoriile poartă în ele gustul searbăd al prețului lor. Hallipii, Drăgăneştii, Walterii s-au ales, cățărându-se, cu zgârieturi atât la coate cât şi la genunchi pentru că au existat locuri unde au trebuit să se târască".[13] Ceea ce aparent ar trebui să le asigure calmul şi bunăstarea se dovedeşte o constrângere distrugătoare. Aderarea la această burghezie nou creată echivalează, pentru ei, cu un act de frustrare sau cu o refulare, în sensul că, orice realizare a unuia lezează integritatea interioară a altuia (de exemplu, Walter n-ar fi ajuns medic mare fără banii Salemei). Concluzia ce se desprinde de aici e, că omul Hortensiei Papadat-Bengescu are o stare civilă şi poate fi definit într-un univers social, iar încercarea de a domina acest univers îl costă falsificarea psihică. "Toți nu vor face nimic, nu vor schimba în nici un chip mersul implacabil al evenimentelor".[14] Mariana Vartic considera că degradarea biologică este semnificativă pentru social doar dacă ea "s-ar produce sub pecetea eredității",[15] adică numai în situația când ar atinge indivizii ca exponenți, prin ereditate, ai unui trup social bolnav. Era necesar, în construcția acestui tip de roman, ca resorturile interioare ale indivizilor să fie puse de acord cu cele ale mecanismului social, să se realizeze "o deplină concordanță între biografia internă şi cea externă".[16]

În această lume femeia are doar două posibilități: ori să aducă pe lume copii degenerați, în care să nu se mai recunoască, ori să sufere din cauza imposibilității de a se realiza ca mamă. Cert este că neamul Hallipilor va muri la a treia generație, moarte pe care Anton Holban o vedea ca pe "o transformare necesară a vieții luxuriante".[17] În tot ciclul Hallipa se vor naşte doar doi copii (Ghighi şi fătul Inei) se va înfia un orfan care, bineînțeles, că nu vor contribui la perpetuarea neamului. În ordinea intrării în roman, vom urmări factorul etnic şi filiațiile patologicului.

"Nu există personaj important în ciclul Hallipilor care să nu posede în trecut, la rădăcini, un amănunt ruşinos, tăinuit, generator al unei biografii duble, paralelă cu cea cotidiană".[18] În concluzie, parafrazându-l pe G. Călinescu, nobleţea e un fenomen biologic având ca efect, în anumite limite de timp, o perfecțiune fizică şi morală. Acest maxim biologic este atins atâta timp cât se evită mezalianța cu elemente mai puțin evoluate, în caz contrar, el merge fatal spre degenerare. Clanul Hallipilor nu este nici de o perfecțiune fizică nici morală, e produsul unor mezalianțe neinspirate, educația şi etica se reduc la snobism, la standing şi chiar din primul roman, personajele merg fatal spre degenerare. Autoarea urmăreşte apoi pe parcursul a cinci romane dominanta bio-psihologică pe care Viola Vancea o numea acea autentică "faculté maîtresse",[19] subminând prestigiul acestei noi pături sociale "divulgând acel coeficient biologic, ambiguu, îndoielnic, compromițător. Trăind în condiții privilegiate, urmând anumite norme de educație intelectuală şi etică, evitând mezalianța cu elemente mai puțin evoluate, aristocratul, indiferent de originea lui ultimă, atinge un maxim biologic colectiv, care după o anumită durată merge total spre degenerare".[20] Hortensia Papadat- Bengescu caută o explicație şi un punct de sprijin în originea tarelor societății. Puritatea biologică perpetuată prin tradiție ar asigura o anumită certitudine biologică şi morală, iar încrucişările, hibrizii sunt surse de tulburări şi de

[13] **Idem**, p. 447;
[14] **Idem,** p. 449;
[15] **Mariana Vartic**,*op. cit, p.* . 221;
[16] **Ibidem;**
[17] **Anton Holban**,*op. cit, p.* . 13;
[18] *Dicționarul esențial al scriitorilor români,* coordonatori: **Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu**, Editura Albatros, Bucureşti, 1967, p. 145;
[19] **V. Vancea**, *op. cit.*, , p. 7;
[20] **G. Călinescu**, *Principii de estetică -Domina bona,* E. P. L, Bucureşti, 1968, p. 247-248;

dezechilibru. "Defecțiunea biologică ia în opera Hortensiei Papadat- Bengescu aspectul degradării filiației prin legături ilicite".[21]

Degenerarea articulată pe genealogii este explicată chiar de dr. Walter cu o exemplară corectitudine clinică vizavi de clienta sa doamna Vidianu, născută prințesă Xanti, a cărei situație psihică nu e cauzată de social, având un statut socio-material de invidiat, ci "unor vicii congenitale",[22] la fel cum explică și Elena debilitatea lui Ghighi cauzată de moștenirea soțului. Ion Rotaru considera că originalitatea Hortensiei Papadat Bengescu o dau doar romanele ciclului Hallipa și ea s-ar datora în principal studiului degenerescenței "cauzată de amestecuri, manifestată fie prin boli, fie prin tendința incestuoasă a multora dintre ei".[23]

Filiații patologice și personaje tarate

Lina Elena Gugiu este moldoveancă din Tecuci. Este prima fată din cele cinci ale farmacistului. Despre mamă nu există nicio notație. Urâtă și astmatică, suferă de efizemă clasică, este însă foarte inteligentă. După ce urmează cursurile unei facultății ajunge doctor mamoș. Din relația din studenție cu vărul de gradul al II-lea, Lică, o naște pe bastarda Sia, o fată deformată fizic. Se căsătorește apoi cu neamțul Rim, căruia îi mărturisește imprudent trecutul, ce va constitui principala sursă de conflicte a mariajului. Aparent problema constă în naționalitățile lor diferite. "Astfel de căsătorii, făcute fie din amor, fie din calcul, au numai o parte limitată de înțelegere. Sunt ca două circumferințe care se întretaie pe o porțiune comună și rămân total despărțite cele doă spații ale ecuației, ale amintirilor. Pe când în căsătoriile conaționale, sufletele sunt discuri mecanice care se ciocnesc cu răsunet și cu tamponare variată, dar adecuată".[24] Trecutul i se va întoarce împotrivă, Sia va încerca să-i ocupe locul; Lică și Rim o urăsc, iar în urma ei nu va rămâne decât șirul nenumărat de avortoni cărora le-a luat viața. Această moașă de lux, "agent malefic al civilizației, renegându-și originea, pășește pe drumul camuflat de aparența placidă a orgoliului matrimoniului compromis".[25]

Lenora născută Pană, este tot moldoveancă, tatăl, șef de accize, perceptor din Mizil, mama din Tecuci**.** Ea provine dintr-o familie dezorganizată. Va fi crescută de tatăl ei la Mizil, în timp ce fratele ei, Lică va merge cu mama la Tecuci. Conștientă de frumusețea sa, făcându-și de sex o "sursă de viață",[26] Lenora se va căsători mai întâi cu locotenentul Paulici, care se va sinucide, apoi cu Doru Hallipa, căruia îi dăruiește patru copii, Elena, Aimée, Dorin și Codin. În aceeași perioadă are și o aventură cu un meșter zidar italo-african, Puck, în urma căreia va rezulta bastarda Mika-Lé, care-i va declanșa boala de nervi. După divorț se căsătorește cu medicul Roger Walter și va facilita incestul dintre acesta și Aimée. Moare de cancer uterin în sanatoriul epavelor, după ce se luptase cu boli de nervi și de inimă. Cel puțin trei dintre copiii ei prezintă urme de degenerescență.

Rim e de origine germanică după tată, fiul unui cismar, vameș saș catolic, iar mama este din Ungheni. Un om bolnav de frig, de gută, de sciatică de care se trata prin imobilitate, pe motiv că e o boală nervoasă. E chipul bolnavului închipuit, al ipohondrului, un obsedat sexual care ajunge până la incest cu Sia, copilul din flori al soției, fără prea multe probleme de conștiință. Acest închipuit rege Solomon, în obsesia lui pentru feciorie, va declanșa o întreagă tragedie. Este

[21] **Ovid. S. Crohmălniceanu**,*op. cit.,* . 447;
[22] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Fecioare despletite*, ed. cit, p. 317;
[23] **Ion Rotaru**, *op. cit.*, p. 643-646;
[24] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Fecioarele despletite, Concert…, Drumul ascuns,*ed. cit., p. 75;
[25] *Hortensia Papadat Bengescu interpretat de…,* antologie, de **Viola Vancea**,ed. cit., p. 15;
[26] **Anton Holban**,*op. cit, p.* 15;

părintele spiritual al monstruoşilor gemeni Hallipa. Nu are urmaşi. Aflăm însă de rude în Sibiu, precum nepoata Käthe, ce va urma medicina.

Mika-Lé (Norica) ilustrează tipologia bastardului. Din mamă moldoveancă şi tată italo-african, e crescută de grecul Hallipa. După ce va caterisi un seminarist, va avea aventuri cu prinţul Maxenţiu, pictorul Greg, un actor, un gazetar, va râvni la fratele mamei sale, la unchiul Lică. Este o crudă fecioară despletită în vârstă de doar cincisprezece ani, cu tentative de suicid şi înclinaţii incestuoase. Caracterul abuziv şi acaparator îl moşteneşte de la mamă. Face numeroase raclaje şi în romanul alternativ *Străina* aflăm că va avea un băiat de dat, pentru care munceşte Elena, dar va fi luat de moşica Mari, în timp cre ea se va căsători cu un actor.

Maxenţiu de Plăiesele, bărbatul cu ochi pătaţi, gene roşii şi faţa ca de ceară, este produsul relaţiei nelegitime dintre canceroasa cântăreaţă de varieteu, Zaza şi un paralitic prinţ bătrân, probabil de origine mediteraneană. Dintotdeauna tuberculos, Maxenţiu va fi tratat mai ales în faza ultimă a bolii de către doctorul Răut, fără iluzia vindecării. Maxenţiu a reprezentat pentru toate persoanele din viaţa lui (mama Zaza, logodnica Elena, soţia Ada) doar o monedă de schimb. Va muri părăsit şi disprețuit, cuibărindu-se în boală, singura stare ce-l mai interesa, chiar dacă în sens distructiv. Nu va avea copii şi împreună cu soţia Ada Razu va forma o "pereche fără simţul culorilor".[27]

Elena Drăgănescu Hallipa (ulterior Marcian) de sorginte româno-elenă, prima fiică a Lenorei cu Doru Hallipa. Profilul său grec o asemuieşte cu tatăl său. Absolvise liceul cu media 9,00, însă îşi făcuse un obicei în a nu vorbi decât întrebată, a nu face paradă, de aceea uneori părea neinstruită. Prin ea şi fiul ei Ghighi, romanciera ilustrează perechea violent contrastantă psihic, mamă-fiu. Ea şi Lică sunt ultimii din neam care mai procreează, dar îşi aduc copiii în stare de suicid. Mariajul cu Drăgănescu este încheiat prin moartea acestuia, iar ea se va căsători cu amantul Marcian, va renunţa la moşie, iar după moartea băiatului vor avea preocupări de părinţi adoptivi pentru orfana Ina. Perechea Elena-Marcian este singura iubire veritabilă din tot ciclul, care a rezistat şi timpului, şi distanţei, şi încercărilor şi care, în ultimul roman, anulează şi debuturile ei adultere. Văduvă, Elena devine ideal continuat şi post-mortem pentru senzorialul tânăr Lucian. Va suferi de inimă şi va muri în singurătate, de angină pectorală, amintindu-şi că mama ei Lenora, n-o iubise, o preferase pe Aimée. ”Din pricina Elenei, tot neamul era sfinţit. Indiferent că în grădina acelui rai crescuseră şi alte gunoaie”.[28]

Lică, **Bazil Petresco** n-a fost niciodată un om prea inteligent. A repetat de cinci ori casa a VI-a. Îi plăcea să se considere ţigan, deşi era fratele Lenorei. După divorţul părinţilor, va locui cu mama la Tecuci. Aventura cu verişoara Lina sfârşeşte, cum era de aşteptat, prin apariţia unui copil deformat fizic. Copilul va creşte la Lică, trăind din mila femeilor cu care acesta trăia. A fost bolnav o singură dată, în armată, de febră tifoidă recurentă. Căsătoria cu ţiganca Ada provoacă indirect moartea copilei, care-i lasă tatălui un semn de rămas bun de pe lumea cealaltă, o eczemă la buză. Alţi moştenitori nu va mai avea căci va divorţa de Ada şi, aparent, va accepta un incest cu nepoata lui de soră, cu Mika-Lé. Va trăi cu mătuşa Mari, femeia ce i-o crescuse pe Sia şi care va lua şi copilul Mikăi-Lé, deducând că este tot al lui. Vor locui pe casa de pe Ştirbei a Inei, iar timpurile noi îl găsesc în imposibilitatea de a mai fi escroc. Ceea ce-l caracterizează e lipsa de ambiţie.

Doru Hallipa este fiul grecilor Calliope şi Eriste, părinţi care nu au fost mulţumiţi nici de căsătoria fiului lor cu Lenora, nici de cea de-a doua, cu verişoara Eliza. Logodit cu Eliza, o părăseşte în favoarea senzualei Lenora, cu care va avea patru copii legitimi şi unul nelegitim. Nu

[27] **Hortensia Papadat Bengescu**, *op. cit.*, pag. 106;
[28] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Străina*, p. 519;

va câştiga însă respectul niciunuia. Toţi îi vor spune tată numai din perspectivă de moştenitori, băieţii intentând chiar proces împotriva lui. Prin divorţ şi întoarcerea la Eliza, Doru se dovedeşte un om nehotărât şi se va pierde printre anonimii marii capitale. Nu-şi va putea controla nici viaţa lui, nici pe cea a copiilor, nici a surorii Gramatula, rămânând veşnic un inadaptat.

Ghighi Drăgănescu, singurul copil al Elenei cu primul soţ, un muntean din Dealul Spirii, este imaginea întoarsă pe dos a frivolelor Sia şi Mika-Lé. Anxios, timid, tuberculos, infantil, oligofren, moşteneşte sfiala tatălui său, aşa explicându-şi Elena lipsa lui de vlagă şi de calciu ”debil, altfel perfect sănătos”.[29] Dacă sfiala l-a dus pe tatăl său la stop cardiac, pe Ghighi îl va duce la suicid la o vârstă critică, în ciuda educaţiei alese. Face o pasiune pentru Marcian, care se va confunda o vreme cu harul muzical. Joaca cu Kira, amanta administratorului, îi va fi fatală, neputând suferi murdăria trupească. Vina se va transfera asupra mamei Elena, care şi după douăzeci de ani va suferi din pricina acestor amintiri, care îşi va compara băiatul prin contrast cu toţi tinerii întâlniţi şi care, până în ceasul dinaintea morţii caută răspuns. ”Ce e absurd e absolut şi cere supunere. Nu există un de ce”.[30] Ciudat, şi ea va suferi tot de inimă, anulând parcă ereditatea maladivă pusă numai în cârca fostului soţ.

Roger Walter(Dumitrescu după mamă) este de origine româno-austriacă, născut şi crescut în România. Rămâne orfan de tatăl austriac la nouă ani şi de mamă la şaisprezece ani. Sărac, dar ambiţios, frumos şi inteligent, Walter alege, la douăzeci de ani, să se vândă bancheresei Salema Efraim, pentru care ”era un tânăr oarecare”[31] pentru a ajunge medic “en vogue” ”numai un mijloc de a se realiza pe sine”[32] şi, după două căsnicii eşuate, conchide la sfârşitul ciclului că, în definitiv, doar lângă Salema s-a simţit bine. Inapetenţa sa sexuală maschează de fapt sterilitatea doctorului care, dacă la început avea o frumuseţe cristianică, ajunge un fel de soţ “morganatic” pentru Lenora şi alege incestul cu Aimée, care-i va provoca mai multă repulsie decât gigantica Salema. Nu-i rămân urmaşi şi nici mare lucru din fabuloasa avere care reprezentase odată preţul lui. “Portretul lui Walter ar fi incomplet fără această netransmisibilitate. Exemplar unic. Nici părinţi dacă s-ar fi putut. Mandragor”.[33] Singular, asocial, cu dispreţ pentru miracolul sângelui, ”o respingere violentă pentru tot ce e viu, pentru existenţa lui, una cu viaţa înseşi”,[34] în ultimul roman caută eliberarea de tot trecutul imoral care-l recomanda ca un ”monstru social”,[35] prin donarea sanatoriului, a portretului Salemei, ignorarea lui Aimée, îşi schimbă look-ul, chel şi cu câteva fire în barbă, prezenţa lui ”încremenea şi îţi sorbea sângele”,[36] refuză să mai ofere consultaţii, se închide în biroul de alchimist şi ”caută o putinţă de a dispare, totodată însă şi un motiv de a dăinui”.[37] Toxicul nu a fost depistat nici la autopsie, urmând ca medicul Vlad, convins că nu există crimă fără urme, să dezlege ţele şi să restabilească onoarea instituţiei.

Nory Baldovin, Eleonora, pe numele ei de botez, este bastarda, produsul legăturii ascunse dintre boierul grec Dinu Baldovin şi fata preotului de la Gârlele, Cornelia Vasiliu. Profilul ei grec trădează asemănarea cu tatăl ei, “semăna păcatului”,[38] cum îi spunea bunica ei, Trâna. Adusă în faţa boierului ca un obiect şi părăsită apoi, Nory îşi imaginează că are dreptul să-

[29] **Idem,** p. 490;
[30] **Idem**, p. 491;
[31] **Idem**, p. 100;
[32] **Idem**, p. 124;
[33] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Rădăcini,* ed.cit., p. 409;
[34] **Hortensia Papadat Bengescu** , *Străin*a, ed. cit., p. 90;
[35] **Idem,** p. 123;
[36] **Idem**, p. 84;
[37] **Idem**, p. 100;
[38] **Hortensia Papadat Bengescu ,** *Rădăcini*,ed. cit, p. 58;

şi aleagă părinții. Este singurul personaj care conştientizează importanța eredității, spunând că aceasta ar fi singura probă pe care ar trebui să o treacă un posibil soț al ei. În ultimul roman, doar pesonajul Ina va mai avea prelegeri despre erediate. Comportamentul ei ascunde inconştient în *Rădăcini*, tipologia androginului, pe care o va conştientiza după vârsta de treizeci de ani, în urma căsniciei și care va fi motiv de suferință în romanul *Străina*, când devine doamna Grecu, dar numai cu numele, întretinând principiul camerelor separate. Căsătoria dusese la descoperirea catastrofală a incompatibilității ei cu această funcțiune naturală",[39] migrenele erau singura realitate care o convingeau că "nu mai sunt o băietană, ci o cuconiță".[40] Se blama pentru nefericita încercare de a fi ca toate femeile și-i făcea și pe ceilalți să se simtă vinovați, mai ales pe Lina care încercase a-i repara malversiunea. Dintr-o infirmitate sufletească, invidia, se comporta necuviincios, fugea de acasă, se disprețuia și pentru aspectul fizic la fel de dizarmonios "dezaxat",[41] oglinda îi era dușman vechi "Ce n-aș da să fiu ca orice muiere!".[42] Mereu umblase pe căi întortocheate și învrăjbită destinului. Energia ei negativă emanată, făcea ca toate ceasurile să se strice. "Îi abătuse lui Nory să fie femeie cu bărbat și poate cu copii, de aceea își prinsese capul în gard și nu-l mai putuse scoate",[43] ajunsese să nu mai fie plăcută nimănui, nici măcar Băiatului Lixandru, pe care-l adoptase, iar destinul se răzbuna prin acel sfârșit umilitor, care e simțit de soț și de soră ca un reproș, care le complica durerea. Și ca mamă fusese stângace, atitudinile ei erau opuse celor materne, Băiatul îi fusese tiran, iar Boier Grecu, victimă, și abia după moarte capătă un loc bun în fața tuturor, prin tot ce făcuse la Gărlele, mai ales școala. Deși pentru toți părea un accident, familia știa că fusese suicid și abia moartă "cucerise deplin citadela altădată blestemată a copilăriei nelegitime și atinge gloria deplină".[44] Chemarea surorii sale vitrege, Dia, printr-o scrisoare ce amintea de un "ce" intim, nevoia unui amortizor, a unei terțe persoane într-un moment critic, se explică drept o "purtare vinovată ce trebuia controlată cu martori, cineva care să nu-i lase singuri, față în față cu nepotrivirea lor".[45]

Victor Marcian e de origine româno-italiană, verișor primar cu Maxențiu. Își iubeste foarte mult tatăl și are cultul familiei. Născut la Geneva, el este fiul lui Manon Baudet (sora Zazei) și al unui funcționar/ profesor de geografie. Este un om lipsit de orice inițiativă, lipsă compensată însă de un imens talent. Cu cea mai mare seriozitate își face din Elena amantă și el devine tată pentru Ghighi, copilul acesteia. Pentru a nu jigni spiritul matern al Elenei, după moartea copilului, Marcian îi va reconstitui o personalitate estetică prin compunerea unei Supersonate. Își va aștepta amanta zece ani. În romanul *Străin*a, povestea lor de iubire este ridicată la cote aproape imprevizibile pentru acest ciclu romanesc. "Egoisml îi lipsea până la defect, simțea nevoia de a face cu orice preț pe cineva fericit".[46] Era modest, se considera lipsit de talent, însă muncitor, pasionat, răbdător. Absolvise Academia de Muzică din Viena ca "element excepțional".[47] E singurul cuplu care doarme împreună. Suferea de fotofobie, muncea mult nopțile, nu se putea supăra pe oameni, nu suporta nicio erezie de sunet, avea însă un caracter frumos, știa să cinstească părerile altora, nu-i plăceau scimbările, renunța cu greu la obișnuințe, se supăra destul de repede, dar era inofensiv. A adoptat pe Ina ca bursieră și secretară, apoi a

[39] **Hortensia Papadat Bengescu,** *Străina*, ed. cit., p. 11;
[40] **Ibidem;**
[41] **Idem**, p. 61;
[42] **Idem**, p. 24;
[43] **Idem**, p. 60;
[44] **Idem**, p. 49;
[45] **Idem**, p. 17;
[46] **Idem**, p. 151;
[47] **Idem**, p. 189;

adus-o în mariajul său, fără să reușească însă a o disciplina sau a-i da încredere în talentul său nativ. Din viață pleacă rapid, ”ca un servitor credincios care nu vrea să aducă în jur perturbație”,[48] după o simplă răceală transformată în pneumonie, neapucând să facă nici testament, lăsând lucrurile foarte încurcate în seama avocatului şi protejatului său flageotist, Lucian care va duce atât grija Elenei, a Inei, cât şi a imobilului, care va avea să fie Casă de muzică. ”Cum fusese posibil să moară, când poseda atâta nemurire? Maestrul murise pentru că nu este îngăduit să fii totodată un geniu şi un oarecare om fericit. Ce ar însemna un astfel de abuz al binelui?”[49] Era incomplet fără Elena lui, de aceea, firesc, aceasta nu-i supraviețuiește mult timp.

Nepot de angrosist, fiu de cârciumar, **George (Ghiță) Iorgu Drăgănescu** este un bărbat foarte înstărit, “al cărui menaj era un minister”[50] şi mândru de originea lui muntenească. Cu un frate tuberculos, mama Baba Smoala şi o soră țața Tana, averea imobiliară se întindea de o parte şi de alta a bulevardului. Totul era bogat, bine întreținut şi rece. George Drăgănescu avusese pe linie genealogică un frate ofticos, el însuşi depistându-şi tardiv, după opt ani, o boală de inimă ce-i va aduce sfârşitul. Copilul semăna fizic şi psihic cu el, cu singura deosebire că nu-i moştenise spiritul întreprinzător, ci numai sfiala. Va muri, nefiind obligat să suporte ruşinea unui divorț şi durerea morții copilului. Toată averea o lasă Elenei, soția lui.

Sia (Anastasia Petrescu) este produsul relației dintre doi veri. Cei doi moldoveni din Tecuci, Lică şi Lina, nu au habar de repercursiunile comportamentului lor asupra psihicului fetei şi cu atât mai puțin asupra disfuncțiilor fiziologice ale acesteia, dubla cale vaginală. Ambii părinți îşi împing copilul la un incest cu Rim. Fata va muri în urma unei infecții după ciudatul experiment ginecologic al profesorului G., realizat numai cu acordul lui Rim. Moartea Siei va înrăutăți relațiile dintre cei doi părinți şi le va înrăi propriile suflete.

Gemenii Dorin şi Codin Hallipa sunt ultimii copii ai lui Doru Hallipa şi ai Lenorei, ai unui abulic şi al unei nevropate canceroase. Doctori bacteriologi, monştrii arieraţi mintal, Dorin şi Codin apelează la justiție şi pun mâna pe avere, un imobil în care vor fi părtaşi la o crimă odioasă. După ce aparent avuseseră noroc să găsească o femeie parcă special concepută pentru “dublu *emploi*”, ei nu fac nimic ca să salveze viața Siei.

Salema este de nație armeano-ebraică. Căsătorită cu Efraim de treizeci de ani, **Salema Efraim** avusese imediat după căsătorie un copil, un băiat care murise. În ultimii zece ani de căsnicie, femeia, acoperită de soțul ei, îşi va satisface diverse capricii amoroase, trecute de Efraim la cheltuieli necesare. Când l-a cunoscut pe Walter, imensa femeie suportase o operație la clinica chirurgului Prada. Salema trăieşte şaptezeci de ani şi moare în exil la Odessa, iar întreaga ei avere îi rămâne lui Walter.

A doua fată a grecului Doru şi a moldovencei Lenora, **Coca Aimée Hallipa,** va semăna cu bunicul Eriste. Copilul preferat al Lenorei, urmând traiectul trasat parcă de mama ei, fata se dovedeşte o imorală, un manechin asexuat, capabil de toate compromisurile din lume. Alege să se elibereze chiar de povara virginității, dacă aşa cere societatea. Deflorată de Bubi Panu, se căsătoreşte astfel mai uşor cu soțul mamei ei, pe care însă nu vrea în ruptul capului să-l reproducă, neştiind că acesta e steril. Când el se va muta la Paris, singurul ei țel va fi tocarea averii acestuia. Terifiată şi ignorată, crede că va deveni cobai pentru toxicul lui Walter, dar se dovedește nedemnă şi de acest exercițiu. Apelează permanent la Institutul de înfrumusețare, nu-şi permite ridul vreunui gând. Neatractivă pentru bărbați, lăsată de Walter în seama statului ca întreținere, va încerca un ultim mariaj de câteva luni cu dr. Ghiță Vlad, până când începe a

[48] **Idem**, p. 253;
[49] **Idem**, p. 307;
[50] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Fecioarele despletite, Concert…, Drumul ascuns,* Ed. Dacia, Cluj, 1986, pag. 111;

semăna cu secolul preferat, ”cu o fată bătrână, maniacă și pe veci scârbită de bărbați”.[51] Se va ocupa de obiceiurile de înmormântare ale surorii sale și va păstra relații convenabile cu cel căruia se ambiționează să-i zică nepot, ministrul Lucian.

Hilda Gert austriacă din Sals am Thale, întrupează femeia model. Orfană de tată, efor, consilier tehnic, ea va fi trimisă de mama ei, cântăreață de operă, să-și găsească un rost la București, alături de colega ei de pension, Aimée. Firea ei virtuoasă nu putea s-o împingă decât tot spre un austriac cu care era logodită, dar face o pasiune nemărturisită pentru un alt austriac, dr. Walter, care însă nu înțelege să-și purifice trecutul căsătorindu-se cu Hilda, ci alege să trăiască după tiparul obișnuit, însurându-se cu Aimée.

Aneta Pascu este jumătate munteancă după mamă, jumătate moldoveancă după tată, portărelul Pascu. Născută și crescută la Vaslui, alături de fratele Coti, pentru Aneta, capitala devine un fel de Mecca unde trebuie să ajungă cu orice preț. Încercările prin care trece pentru atingerea scopului fiind foarte dure și ea total nepregătită, o dezechilibrează mintal și o fac erotomană, mitomană, schizofrenică, sinucigașă, infirmă și chiar incestuoasă. Prin mintea-i bolnavă i se perindă amanți imaginari, străini sau cunoscuți (Lică, Cară, chiar tatăl său). Doar accidentul de tramvai o face să-și revină.

Cornelia Vasiliu (Baldovin) este fata țăranilor Petre (preot)Vasiliu (Trânul) și Lisaveta Vasiliu (Trâna). Singura pretenție pe care ea a avut-o de la viață a fost de a fi iubită. Așa se explică că-i va face un copil boierului Baldovin, cât timp acesta este încă însurat. Va accepta totdeauna numai firimiturile, iar reabilitarea ei socială are loc după moartea boieroaicei, la insistențele Diei, fata naturală a boierului. Rămasă singură, Cornelia suferă de hipocalcemie, de suflu asistolic și chiar început de senilitate. În casa de pe Izvor, va fi întâi tolerată de fiicele sale, apoi lăsată în compania prietenelor la jocul de cărți.

Lidia (Dia Baldovin) are marele noroc de a avea trei mame (Eftodia, Mado, Cornelia) însă, cu toate astea, tot bolnavă de singurătate rămâne. Cea mai frumoasă fată din București va tolera pe lângă ea și o soră vitregă. Încercările de căsnicie eșuează lamentabil prin moartea primului soț de sifilis și a celui de-al doilea prin împușcare. Cea de-a treia relație pare și ea sortită eșecului, căci doctorul Caro e însurat. De aceea, relația celor doi va funcționa doar după moartea Madonei, în străinătate. Tot timpul făcuse cure de sănătate în Elveția, iar Caro îi diagnosticase o boală intimă posibil periculoasă. Nu va avea copii. În romanul *Străina,* apare ca personaj-tampon chemat să amortizeze neînțelegerile dintre soții Grecu. Femeie perfectă, de înaltă ținută, frumoasă și la chip și la caracter, care va ține tovărășie văduvului Grecu, se simte responsabilă pentru nefericirea altora.

Dinu Baldovin este un boier grec căsătorit cu Eftodia și care locuiește la moșia Gârla, un aristocrat ce conviețuia pe principiul camerelor separate. Știm despre el că a murit din cauza unei boli, că a fost convalescent, că a ținut regim, însă nu ni se specifică boala. Pe lângă soție, el mai întreține o legătură cu Cornelia și va avea două moștenitoare, pe Dia și pe Nory, față de care își îndeplinește corect obligațiile. Legătura cu Cornelia o va legifera foarte târziu, la dorința fiicei celei mari.

Titu Vasiliu (Caro) este oltean, este prietenul din studenție al lui Nory, soțul Madonei și viitorul soț al Diei. Pe tot parcursul căsniciei lui, Caro nu și-a dorit copii. Este medic cu specializarea infecțioase. Va fi propriul lui pacient, preocupat să-și vindece complexul de inferioritate față de soție și gelozia exacerbată.

[51] **Hortensia Papadat Bengescu**, *Străina*, ed. cit., p. 419;

Despre **Elisabeta Madona Sfinxa** nu ştim decât că provenea dintr-o familie numeroasă pe care o întreținea încă din studenție, în așteptarea ”unei căsătorii valabile”.[52] Era obsedată de ideea maternității şi, pentru că soțul ei nu i-o împărtăşea, femeia era dispusă să procreeze cu oricine. Boala ei era hemofilia, anemia, nu-i vor permite să-şi concretizeze visul. Porecla Sfinxa o datora în parte senzației de enigmatic pe care o sugera firea ei mincinoasă şi geloasă.

Radu Vrana, locotenentul nebun seamănă perfect cu tatăl său, Alecu Vrana. Tot ce mai avea de la mama sa era un portret. Căsătoria cu Dia nu se va consuma decât legal, căci la Lausanne, când ea va afla de mizeria trupească a soțului îl va trimite fără regret să-şi satisfacă în altă parte necesitățile sexuale. Radu va fi internat contra unei sume exorbitante într-un sanatoriu în străinătate, unde va şi muri.

Acelaşi destin îl va avea şi **soțul nebun** din prima căsătorie **al Inei**, căsătorie de câteva luni care nu se va consuma fizic. Avocatul care se ocupa de tutela ei ridicată, cu care o va căsători tutorele la doar 18 ani, fără o analiză prealabilă a eredității, îi amintea de pedepsele mamei care o închidea într-o cameră întunecată. Închis la nebuni, după accesele de furie cu martori, va muri după doar trei zile, de pneumonie, o rezolvare fericită pentru Ina, care nu purtase doliu şi avusese parte de sprijinul Elenei ca să-şi revină. Amintirea acelei scurte căsătorii îi dădea spaimă şi dezgust, ”nimeni nu ştiuse ce tară familială zăcea latent în acel om socotit nebun”.[53]

Ghită Vlad, casap din Argeş, apare cu o inadvertență ca elev în Brăila, cu un cult al familiei şi practicant al religiei ortodoxe. Medic legist şi chirurg, asistentul lui Walter şi fost profesor al lui Lucian în anul I, la 49 de ani, era masiv, dar cu suflet bun. Dedicat meseriei şi pedagog desăvârşit, nu agreează femeile în general, fiind divorțat de două ori, ”concediat pentru defecte corporale”[54] de către Aimée din cauza lipsei de maniere şi igienă. Are doi prieteni buni, pe Ina şi pe Lucian şi se ocupă de bunăstarea Cocăi-Aimée, la indicația testamentară a lui Walter, căsătorindu-se cu ea

Costel Petrescu, divorțat de două ori, face o pasiune pentru Ina, îi devine ” paj, moşmoană, sigisbeu, clown, devotat până la moarte”[55] în numele căreia acționează nejustificat de aventuros. E o prezență tolerată de Lucian ca inofensivă, demagog, colecționar de discursuri, introvertit, visează la momentul când copilul Inei îi va spune ”unchi”. Spre finalul romanului, prezența lui nu mai este atât de tolerată, deoarece e asociată cu perioada de nebunie a Inei. E suspect de diabet şi nu are moştenitori.

Lucian a crescut într-o familie exemplară, cu o mamă superbă şi un tată cult care învățase la Freiburg şi lucrase în poliție. La mamă, care deja era la a treia căsătorie, a văzut forța de sacrificiu matern, când a ales să aibă sarcina la vârstă înaintată, se glumea asupra lui ”se cunoaşte că ți-ai omorât mama”,[56] iar de la tatăl său, unicul fiu al unei familii numeroase, a deprins principiile economiei politice. Crescut cu respect pentru religie şi biserică, îşi dorea şi el o familie exemplară ”Lucian cunoscuse o viață de familie ideală şi va pregăti cândva, una la fel şi pentru sine”.[57] O altă variantă nesustenabilă ar fi că din 6 copii, trăise doar Lucian şi tatăl lui fugise de răul fiului, iar mama se retrage în Ardeal. După două căsătorii eşuate şi mai multe aventuri îndoielnice, viață de harem, alege ca soție pe Ina, din obligații legale şi morale față de familia Marcian ”un mariaj blanc, executarea unui legat, drum împreună, separație de corp,

[52] **Hortensia Papadat Bengescu ,** op. cit., p. 68;
[53] **Hortensia Papadat Bengescu**,*Străin*a, p. 298;
[54] **Idem**, p. 421;
[55] **Idem**, p. 380;
[56] **Idem**, p. 292;
[57] **Idem**, p. 401;

fidelitatea unui ideal!"[58] Deși vede în soție un dușman și acceptă o căsătorie fără iubire ca pe o provocare și speră ca această companioană aiurită și extrem de diferită prin legea contrastelor, să îl poată înțelege și chiar nu se grăbește să profite de privilegiile de soț. "De ar ști să mă mânuiască! Îi cerea ajutorul ei, femeiei, adică dușmanului temut".[59] Era singurul căruia Marcian îi întinsese mâna, singurul muzicant amator apreciat de Maestru, consultat în chestiuni juridice și politice și rezervat pentru Ina, deși "fericit nu părea a însemna pentru ei laolaltă".[60] Se simte ofensat și amenință cu pușcăria acele moașe, "făcătoare de îngeri"[61] la care soția lui apelează la prima sarcină, apoi, o vreme, ca răzbunare, nu mai concepe să fie instrument de procreare. La a doua sarcină pierdută spontan, îi reproșează soției, deși fără convingere "nu ești în stare!",[62] deși el însuși nu se vedea reprodus. Încurajează iubirea ideală a Inei pentru Leopard, după modelul mamei sale, ideal preferabil unei iubiri noi. După ce iubește pe Elena ca o slugă, recunoaște că o iubește ca bărbat și nu se poate opune acestei stări obscure. După moartea acesteia, pare să se fi dus să o conducă pe căile neumblate, "el trăia cu morții"[63] absentând din viața Inei când aceasta are cea mai mare nevoie. Lipsa lui duce la fuga Inei, "creatura asta s-a născut să mă ucidă"[64] după care raporturile dintre soți se schimbă în unele frățești, ea devenise "păpușa lui veștedă și frântă".[65] Invitații de duminică suplineau lipsa iubirii din cuplu. Un copil ar fi făcut din el tată, nici dușman, nici răpitor. Niciunul nu avea aptitudine de părințe de familie, astfel că la moartea fătului nou-născut, inestetic, nu simțise niciun șoc "așadar nu a existat nici dorință, nici speranță",[66] copilul fiind o "diversiune favorabilă"[67] la starea psihică precară a Inei. Deși egoismul lui îl împiedica să vrea să fie reprodus, era sigur că dacă copilul ar fi trăit, discordia lor ar fi fost sigură. Regretă permanent căsătoria, mai ales după dispariția soților Marcian. "Însurătoarea e un exercițiu de reducere a facultăților inteligenței"[68] Credea că orfan și infirm e același lucru, de aceea nu se grăbea să o judece pe Ina sau să o pedepsească, deși gândea că ea e o piază rea vinovată de moartea ambelor mame. Și văduvia Doamnei Elena o vedea tot ca pe orfanitate.

Ina (Maria Leopoldina Vardali) Străina Vergu după ce a copilărit într-o familie provenită dintr-o mezalianță și s-a simțit permanent un demi-sang, între mama boieroaică "glasată"[69] și tatăl grânar (el îi spunea Ina, iar ea își spunea Străina), o familie cu camere separate, separată fără divorț și o mamă care "se refugia din prezent pentru a putea suporta căsătoria cu un om mediocru, incult și fără bună creștere".[70] Dacă în copilărie dădea vina pe mama sa pentru nepriceperea de "a o convinge că a avut o mamă",[71] pentru pedepsele de a sta în picioare, de a nu dormi, de a intra într-o cameră întunecată, cu timpul își asociază firea aiurită cu cea a tatălui hoinar, care fugise ca un vagabond, se însurase în alt oraș și murise într-un hotel în Călărași. Pe măsură ce mama se închidea, iar tatăl nu avea voie să se amestece în educația fetei, atmosfera devenea "tot atât de puternică ca legea sângelui. Mersul sângelui era deci schimbat de

[58] **Idem**, p. 306;
[59] **Idem**, p. 286;
[60] **Idem,** p. 333;
[61] **Ibidem**;
[62] **Idem,** p. 438;
[63] **Idem**, p. 520;
[64] **Idem**, p. 553;
[65] **Idem,** p. 556;
[66] **Idem**, p. 580;
[67] **Idem,** p. 578;
[68] **Idem,** p. 472;
[69] **Idem,** p. 222;
[70] **Idem**, p. 176;
[71] **Idem**, p. 222;

accidentul malului, care mal, cândva fusese ros de cursul apei".[72] Claustrația mamei și refuzarea relațiilor sociale, scurta lor coabitare ca familie, când fiecare trăia"împotriva firii lor, deci nemulțumiți, iar maniile lor se accentuau deci mai mult"[73] au condus la nevoia fetei de a fugi. Amintirile i se șterg în jurul vârstei de 12 ani când este dată la un pension de maici, la 16 ani preluată de tutori și trimisă la studii muzicale, căsătorită la majorat și susținută în Elveția la studii de bunul Ledoux după moartea tutorelui, apoi de Marcian. "Era o făptură compusă din firea tatălui venetic și a mamei ciudate".[74] Răzvrătirea este defectul ei forte, rămâne o femeie greu de disciplinat, obraznică, chiar mama sa o numea "șuie"[75] și o trimitea vara la școală "să nu piardă obișnuința învățării".[76] Sentimentul de orfan se accentuează cu vârsta în ciuda adopției nelegalizate, ajungând la concluzia că ea a fost singura piedică în calea propriei vieți și așteaptă de la ceilalți să-i croiască destinul. "De când mă știu, ori moare cineva și se schimbă în rău ceva, ori se schimbă în bine ceva și atunci moare cineva. Mi s-a urât domnule Destin, cucoană Soartă, mi s-a urât. Căsătoria cu Lucian fusese doar respectarea dorinței testamentare a lui Marcian, iar după dispariția lui se simțise constrânsă să rămână lângă Elena "Ani de-a rândul fusese singură, orfană, vagaboandă și iată, acum era în lanț și va trage la parâme în ritm"[77] și, pentru că nu suporta ideea de a deveni guvernanta Elenei, va accepta cel mai puțin rău dintre rele, căsnicia. Căsătoria era o cușcă, iar amintirea primei căsnicii era încă motiv de spaimă. Prima sarcină e privită ca un accident absurd și, stăpână pe corpul ei decide să avorteze, ceea ce zdruncină puternic noua căsătorie și ajunge să gândească asemeni mamei sale nemulțumită că e nevoie și de bărbat pentru un copil. Cu tată liber-cugetător și mamă care refuzase să calce în biserică, fata nu va participa la slujbele de înmormântare nici pentru Marcian, nici pentru Elena, nici pentru copilul nou-născut, tot așa cum nu știe nimic despre locul de veci al părinților naturali. Acuzelor le răspundea prin "nu era atee, nu era creștină, era orfană",[78] era o străină și în fața lui Dumnezeu, ceea ce va explica degenerarea ei psihică. Inteligența ei lipsită de echilibru era percepută tot ca "un vestigiu al dezordinei morale a părinților".[79] Al doilea avort îi prilejuiește din nou o stare de bucurie "de a fi liberă, zveltă și parcă virgină".[80] După moartea Elenei se simte din nou orfană și fuge la Filaret, la Giurgiu și apoi în Elveția pe urmele părinților adoptivi, singura oază de liniște salvată de mințile sale rătăcite. "Ereditatea o predispunea a se socoti singură chiar când oamenii se arătau prietenoși. O ereditate era și felul ei de a judeca absurd, o ereditate, cea ambulatorie, cea de a schimba locul, aiuristică".[81] Deși își apărase dreptul la biografie, refuzând adopția legală, se va simți un nimeni pentru că nu face parte din neamul Hallipilor. Fugită la Geneva, bolnavă, cu temperatură, despărțirea ei de sine pare definitivă. Searbădă, incoloră, fără reacție, o recuperează Lucian, căruia i se perindă prin minte "cazuri morale în care nicio încercare nu mai putea aduce normalitatea".[82] Nu putuse face față pierderii ambilor protectori, i se fixase mintea pe un punct, trăise senzația de vid, uitase că e căsătorită."Sentimentul de a fi câinele nimănui fusese mai puternic încât pierduse simțul realităților și fugise acolo".[83] Ca ultimă terapie se alesese

[72] **Idem**, p. 330;
[73] **Idem**, p. 503;
[74] **Idem**, p. 236;
[75] **Idem**, p. 175;
[76] **Idem**, p. 263;
[77] **Idem**, p. 258;
[78] **Idem**, p. 516;
[79] **Idem**, p. 509;
[80] **Idem,** p. 438;
[81] **Idem**, p. 503;
[82] **Idem**, p. 556;
[83] **Idem,** p. 570;

gravidenia, Ina arăta acum dizgrațioasă, obeză, avea grețuri, nașterea era ”cea mai firească dintre cruzimi, o diversiune favorabilă”,[84] dar Ina nu mai era capabilă să conștientizeze nimic din toate acestea ”atâta era de nepotrivită maternitatea încât nici nu avea conștiința deformării ei”.[85] Cu copilul mort alături, Ina îi apare lui Lucian din nou frumoasă. ”Din acest nimic natura ar fi făcut o făptură omenească”,[86] iar copilul va căpăta botez post-mortem pentru a merge în grădinița cerească a copiilor. Concluzia lui Lucian este că Ina ”în muzică a avortat și în pântece nu poate purta un copil”.[87] Ina s-a dovedit ”o piază rea făcută pentru pieirea tuturor mamelor care ar fi cules-o din buruienile, din urzicile destinului”.[88] Ultimul roman se încheie într-o notă de fatalitate și resemnare, cei doi coboară de la Gârlele, simțindu-se nemuritori, protejați, ocrotiți, ”siguri că există”.[89]

Cert este că nimeni nu a detectat mai fin, cu mai penetrantă înțelegere stările bolnavilor, într-o lume sortită pieirii prin tot ce exprimă fizic, social, moral, estetic. Filiația lor nu depășește trei generații, nu sunt creatori, sunt închiși atât asupra lumii exterioare, dar și spre lumea interioară a familiei. Romanele acestui ciclu încep sub auspiciul bolii, și, printr-o ”polifonie imitativă a unui leitmotiv suveran proliferat la nesfârsit”,[90] duc, cu fiecare cuplu destrămat, inevitabil, la prăbușirea întregii generații, dar fără apăsarea tristeții, ca o eliberare, nicidecum o pedeapsă. Nietzsche însuși susținea ideea că nu putem deveni sfinți acolo unde zac încă viciile părintești ”Cum vreți să vă înălțați mai sus dacă voința părinților nu se înalță alături de voi?”93

Bibliografie:

1. Ardelean Carmen Georgeta, *Hortensia Papadat Bengescu ”marea europeană” a literaturii române. Pledoarii,* Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013;
2. Călinescu, G., *Principii de estetică-Domina bona***,** E.P.L, Bucureşti, 1968;
3. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent***,** ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă Al.Piru, Ed.Minerva, Bucureşti,1985;
4. Cornea, Paul, *Căi și perspective în sociologia contemporană a romanului,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
5. Crohmălniceanu, S. Ovid, *Literatura română între cele două războaie mondiale***,** vol.I, E.P.L, Bucureşti, 1967;
6. Foucault, Michel, *Anormalii*, trad. Dan Radu Stănescu, postfață de Bogdan Chiu, Ed. Univers, București, 1999;
7. Holban, Anton, *Viaţa şi moartea în opera Hortensiei Papadat-Bengescu (Opere III),* ediţie îngrijită de Elena Beram, Editura Minerva, Bucureşti, 1975;
8. Micu, D-tru, *Istoria literaturii române de la creaţia populară la postmodernism* **,** Editura Saeculum I.O, Bucureşti, 2000;
9. Mitchievici, Angelo, *Decadență și decadentism*, Ed. Curtea Veche, București, 2011;
10. Nietzsche, Friedrich, *Așa grait-a Zarathustra. O carte pentru toti si nici unul,* trad. St A Doinas, Ed. Humanitas, București, 1994;

[84] **Idem**, p. 578;
[85] **Idem,** p. 577;
[86] **Idem**, p. 581;
[87] **Idem**, p. 587;
[88] **Idem**, p. 604;
[89] **Idem**, p. 624;
[90] **C . Ardelean**, op. cit., p. 105;
93 **Friedrich Nietzsche**, *Așa grăit-a Zarathustra,* Ed Humanitas, București, 1994.

11. Papadat Bengescu, Hortensia**,** *Opere***,** Academia Româna, Fundatia Nationala pentru Stiința și Artă, ediție, note și comentarii de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, 2012
12. Papadat-Bengescu, H, *Opere I-IV***,** ediţie şi note de Eugenia Tudor, prefaţă C-tin Ciopraga, Editura Minerva, Bucureşti, 1972;
13. Papadat Bengescu, H, *Ape adânci,* Editura Cultura Națională, 1923, pag. 227;
14. Petrescu, Cezar, *Oraş patriarhal***,** E.P.L, Bucureşti, 1961;
15. Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române,* vol.II, (de la 1900 până la cel de-al doilea război mondial), Editura Minerva, Bucureşti, 1972;
16. Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară-Marginalia, Eseuri,* vol.II, E.P.L, Bucureşti, 1968;
17. Valerian, I, *Cu scriitorii prin veac***,** E.P.L, Bucureşti, 1967;
18. Vancea, Viola *Hortensia Papadat-Bengescu interpretat de…***,** antologie, studiu introductiv, argument, cronologie, bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976;
19. Vartic, Mariana, *Hortensia Papadat-Bengescu: individual şi social în ciclul Hallipa* , în *De la Nicolae Filimon la G. Călinescu*, studiu de sociologie a romanului românesc, Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
20. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul esențial al scriitorilor români,* Editura Albatros, Bucureşti, 1967, p. 145;

REFLECTIONS UPON THE PROFANE OR SACRED TIME IN THE NOVEL *NOAPTEA DE SÂNZIENE* BY MIRCEA ELIADE

Maria Holhoș, PhD and Andra Gabriela Holhoș, Alba-Iulia

Abstract: One of the existential anxieties caught in the novel "Noapte de Sânziene" de Mircea Eliade is that of time. The characters of this novel become carriers of messages and their space of action a real maze, determined by the relationship between the sacred and the profane. The belief of the character, Stefan Viziru, that the historical events hide deep spiritual significance goes back to a period in the author's life, the period of the European exile, an initiating journey, an attempt to decode his destiny journey. In the pages of the novel one can find constant symbolical re-investments by interpreting certain national contemporary events, a philosophy of the relationship between the destiny and history of the Romanian people.
The novel, through its theme complexity and the haunting search oh the sacred in a modern world, becomes a challenge to find answers to the meaning of human existence by taking over the idea present in Mircea Eliade's studies, namely, sacred time is "circular, reversible and re-circular time".

Keywords: time, labyrinth, sacred, profane, symbolic investments.

Una dintre neliniștile existențiale surprinsă în romanul *Noapte de Sânziene,* de Mircea Eliade este cea a timpului. Personajele acestui roman devin purtătoare de mesaje, iar locul lor de acțiune formează un adevărat labirint, determinat de relația dintre sacru și profan. Convingerea personajului Ștefan Viziru că evenimentele istorice camuflează semnificații profunde de ordin spiritual fac trimitere la o perioadă din viața autorului, perioada exilului european, un traseu inițiatic, o încercare de descifrare a traseului său destinal. În paginile romanului se regăsesc mereu reinvestiri simbolice prin interpretarea unor evenimente naționale contemporane, o filosofie a relației dintre destinul și istoria neamului românesc.

Romanul, prin complexitatea tematică și obsedanta căutare a sacrului în lumea modernă desacralizată, devine o provocare de a găsi răspunsuri pentru sensul existenței umane.

1. Între realitate și miraculos

Este necesar de precizat că un capitol din *Memorii II* al lui Mircea Eliade debutează cu evenimentele petrecute în urma descinderii sale la Paris pe 16 septembrie 1945, iar capitolul în care sunt relatate acestea poartă numele *Incipit. Vita Nova.* momentul fiind considerat un nod temporal, *un climacterium tempus.*[1]Romanul este scris mai târziu, după o decantare și o analiză atentă asupra celor întâmplate într-un deceniu de viață românească, o evaluare a propriului *timp*. Nu întâmplător istoricul religiilor are în atenție mitul periodicidăților ciclice, iar aspirația sa creatoare este de a integra *timpul istoric* în *timpul cosmic, ciclic și infinit.*

[1] Angelo Mitchievici, *Ieșirea din timp: Încercările labirintului. Scurtă introducere în tehnica inefabilului*, în capitolul *Timpul „pierdut" și timpul „regăsit"* în vol. Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene, vol. I,* Prefață de Angelo Mitchievici, Jurnalul Național, București, 2010, p. 19.

Evenimentele în plan european și în mod special în plan național, manifestate ca o criză politică, par să ofere și o speranță a regenerării, conturându-se o altă perspectivă, o reînnoire printr-un alt ciclu vital.

În romanul *Noapte de Sânziene,* de Mircea Eliade sunt prezente trei motive comune cu ale basmelor românești: motivul irecognoscibil al sacrului (prezent în basmul *Făt-Frumos și merele de aur),* motivul căutării veșnice (ne amintește de basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte),* motivul dragostei intangibile (frecvent în basmele cu Ileana Cosânzeana).

O influență timpurie ar fi avut poveștile în imaginația scriitorului, cu rol inițiatic[2] și proiectate ca premisă a dorinței de *abolire a timpului* manifestată atât de pregnant în roman. Personajul principal al acestui roman abordează problema timpului, mărturisindu-și frământările față de imposibilitatea de a dezlega misterul în plan rațional. Astfel este nevoit să accepte că se simte depășit de dificultatea acestei idei care declanșează atâtea ipoteze: „Îmi spun că, probabil, experiența pe care o încerc eu este de un alt ordin decât cel rațional, și că, deci, ea nu mai aparține experienței umane, care se realizează în Timp, ci unui alt ordin de experiențe, i-aș spune extatice, care are loc dincolo de Timp..."[3] Reia această idee sub forma unei aspirații utopice: „De foarte mulți ani mă întreb dacă nu există într-adevăr niciun mijloc de a ieși din Timp, de a trăi măcar discontinuu, și în eternitate..."[4] motivând această dorință printr-o speranță infantilă: „Pentru că nu vreau să mor! [...] nu vreau să îmbătrânesc, să mă mineralizez sufletește, și într-o bună zi să mor. Vreau să trăiesc de-a pururi, tânăr, ca în basmul nostru *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Cred că am acest drept: de a-mi cere partea mea de nemurire."[5]

Preocupat de importanța *semnului* (analizat în capitolul *Un înțeles al semnelor*) și de semnificația *simbolului* (comentat în capitolul *Analogii și simboluri*)[6] Mircea Eliade valorifică aceste păreri atât în operele de ficțiune cât și în teoria sa despre relația dintre *sacru* și *profan*. Ștefan Viziru, personajul principal, se remarcă între personajele eliadești prin înzestrarea de a vedea dincolo de aparențe, încercând să înțeleagă *semnele,* unul dintre „personajele-hermeneuți purtate pe diverse trasee interpretative care se intersectează permanent cu traseul lor destinal."[7]

2. Punctul de plecare și evoluția problematicii în roman

Problematica raportului dintre om și simbol este prezentă în mod obsesiv în roman. Se remarcă o încercare a autorului de a desprinde acest personaj principal, cu reminescențe ale simbolismului arhaic antropocosmic[8], din tumultul evenimentelor istorice contemporane, fără a fi scos totuși din istorie. Ștefan Viziru vede dincolo de aparențe, încearcă să înțeleagă *semne,* analizează destinul în raport cu traseul interpretativ. Modalitatea propusă de autor pentru ieșirea din monotonia cotidianului (din timpul profan) este fie acțiunea, fie contemplația, pentru Ștefan Viziru contemplația realizându-se prin actul cultural. Prezent la Londra în perioada bombardamentelor din al doilea război mondial, Viziru mărturisește că citește lucruri fără nici o actualitate cu scopul de a se smulge războiului. Chiar despre soție, copil sau țară vrea să-și amintească fie sub forma întâmplărilor din trecut, fie sub forma proiecției într-un timp imaginar.

---

[2] Cf. Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții,* ediția a doua, revăzută și adăugită,Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 105-113.
[3] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. II, ..., p. 46.
[4] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. II, ..., p. 46.
[5] *Ibidem.*
[6] Ambele articole sunt incluse în volumul *Fragmentarium,* 1939.
[7] Angelo Mitchievici, *Ieșirea din timp: Încercările labirintului. Scurtă introducere în tehnica inefabilului*, în capitolul *Noduri și semne* din Prefață la Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. I, Prefață de Angelo Mitchievici, Jurnalul Național, București, 2010, p. 22.
[8] Cf. Angelo Mitchievici, *op. cit.*, p. 23.

Această atitudine îl ajuta să-şi păstreze un minim de libertate. Lectura devine un real scut în strădania de a-şi păstra libertatea: „Dacă se dă alarma şi mă aflu într-un metrou sau într-un adăpost, încep să citesc. *Refuz,* astfel, să fiu prezent la un foarte mărunt eveniment istoric. Citindu-l pe Shakespeare, mă smulg clipei de faţă, clipei care era menită să mă confişte, să mă terorizeze...”[9]

Eroul romanului intuieşte prezenţa sacrului, a sensului, a miracolului în lume, iar forma de manifestare are de multe ori cele mai banale forme ale profanului.

„Dar eu tot cred că există şi *altceva,* dincolo de Timp şi de Istorie, reluă Ştefan cu fervoare, şi că noi putem cunoaşte acest *altceva.* Numai că, pentru asta ni se cere un foarte mare efort spiritual.”[10] Paginile romanului oferă de repetate ori indicii că sacrul primeşte aparenţele profanului. Analizând creaţiile eliadeşti Petre Ţuţea face următoarea remarcă: „Mircea Eliade, ca hermeneut – iniţiat şi căutător – se mişcă istoric, în timp şi spaţiu prin sacru şi profan, atât în culturile arhaice, cât şi în cele moderne, păstrând opoziţia acestor două moduri ale spiritului universal.”[11]

Senzaţia că sacrul nu poate fi identificat domină discursul epic, iar personajul principal pare asaltat de gânduri devoratoare în căutarea unor semne. Pentru cei din jur

argumentele prin care încearcă să semnaleze prezenţa sacrului devin motive de a fi catalogat că abordează o atitudine infantilă. În discuţiile cu Biriş mărturiseşte dorinţa de a *ieşi din timp.* Îşi aminteşte cu satisfacţie un moment din copilărie: „Odată, când eram mic, mă întorceam acasă într-un car cu fân. Asta se petrecea la via noastră de la Râmnicu-Sărat. Adormisem şi m-am trezit deodată, singur, în carul cu fân - şi deasupra mea erau numai stele. Şi parcă totul se oprise pe loc. Parcă timpul nu mai curgea. Nu erau decât stele.”[12] Dar Eliade optează pentru scoaterea personajului din *timp,* ceea ce presupune o experienţă a sacrului. Recunoaşterea prezenţei acestui moment constituie punctul culminant al romanului, când Ştefan Viziru decide drumul pe care va merge maşina în Bois de la Bologne.

3. **Raportul umanului cu sacrul se manifestă prin atitudinea personajelor**

Căutările de cunoaştere şi de salvare se îndreaptă în sensul ieşirii din istorie „...timpul poate roade şi mistui nu numai amintirea întâmplărilor pe care chiar el le-a zămislit, amintirea evenimentelor născute din Timp şi, ca atare, condamnate să se risipească şi să se uite prin însăşi trecerea Timpului; asta înseamnă că Timpul poate ataca chiar revelaţiile venite de dincolo de el, le poate ataca, macera cu încetul şi, în cele din urmă, distruge, întocmai ca amintirea unui eveniment oarecare.”[13] Conflictul interior al personajelor şi mai restrâns conflictul exterior manifestat în discuţii care deseori păreau că vizează tematici paralele va fi aprofundat, ignorând un anumit spaţiu în speranţa abolirii temporalităţii. Ştefan Viziru considera scrisul o ocazie de a deschide o fereastră spre o altă lume, în afara timpului obişnuit, iar prietenul său Biriş susţinea că un scriitor poate trăi în istorie înainte şi după terminarea unei cărţi, dar nu poate participa la viaţa cotidiană concomitent cu scrierea operei. Un alt personaj, scriitorul Ciru Partenie, fără a fi preocupat de problemele xistenţiale, doreşte să se bucure de viaţă, fără a renunţa la actul creator.

În opera eliadescă de ficţiune unele personaje, prin căutările lor de cunoaştere, se îndreaptă spre idealul ieşirii din istorie prin abolirea temporalităţii. Spiritul acestor personaje, echilibrul fiinţei şi mai mult eternitatea, adică universalul, este indisolubil legat de Cronos: „Dacă

[9] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. I, ..., p. 314.
[10] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. II, ..., p. 263.
[11] Petre Ţuţea, *Mircea Eliade*, Ediţie îngrijită de Tudor B. Munteanu, Eikon, Cluj-Napoca, 2007, p. 17.
[12] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. I, ..., p. 299.
[13] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. II, ..., p. 263.

aș fi fost pictor, cred că asta m-aș fi trudit să înțeleg: s-ar putea păstra, într-un tablou, un anumit timp întru totul prielnic revelațiilor, un anumit moment calitativ deosebit de restul momentelor care alcătuiesc Timpul cosmic?"[14]Această idee a relației cu Cosmosul este reluată de obicei în discuțiile cu prietenul său Biriș: „Și cum pentru societățile moderne lumea înseamnă tot mai puțin Cosmos și tot mai multă Istorie, îți dai seama ce repercusiuni poate avea dezechilibrul acesta interior în afară de noi."[15] polemicile dintre cei doi au ca subiect o analiză amplă a relației timp istoric – timp sacru.

4. Coordonatele temporale prezente în roman

Momentele decisive în arhitectura romanului sunt legate de solstiții: noaptea Sfântului Ioan (23/24 iunie, aproape de solstițiul de vară), noaptea de Crăciun, de Sfântul Ștefan, de Anul Nou (aproape de solstițiul de iarnă). Tema romanului, conflictul dintre timpul sacru (primordial) și timpul istoric (profan) justifică prezența elementelor din mitologia solstițiară. Timpul sacru este prezentat de Eliade ca un *timp circular, reversibil și recuperabil. „*Repetarea anuală a cosmogoniei asigură reîntoarcerea *in illo tempore,* la începutul începuturilor, când fiecare lucru căpăta o formă"[16] și constituie o regenerare a timpului. O astfel de experiență poate fi trăită cu prilejul evenimentelor festive, când, teoretic, omul devine contemporan cu întâmplările de la origini încărcate de sacralitate. Natura, ca loc evident pentru manifestarea sacralității, devine în opera eliadescă reprezentată de elementele primordiale (sacralitatea celestă, apa, pământul, vegetația) în jurul cărora se grupează un însemnat număr de hierofanii. Vegetația devine simbol al vieții întregi. Regenerarea în ritmuri multiple transformă forțele vegetației într-o epifanie a vieții cosmice.

5. Timpul și paradoxuri în derularea acțiunii romanului

O primă caracteristică este prezența unui timp de plecare, urmată de succesiunea cronologică a evenimentelor. În atenția scriitorului este preocuparea de a descrie atmosfera cotidiană. Detaliile sunt menționate cu scopul de a conferi verosimilitate textul epic. În majoritatea cazurilor personajele au evoluții previzibile. Ceea ce asigură o notă particulară este *discontinuitatea (ruptura) și explorarea acestora prin respectarea logicii mitului (visului)*.

În roman sunt prezentate evenimente pe durata a doisprezece ani, iar trecerile de la un timp la altul sunt frecvente. Începutul și sfârșitul romanului sunt marcate de sărbătoarea religioasă, Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul. (24 iunie). Prima parte se întinde din iunie 1936 până în ianuarie 1942, iar a doua parte cuprinde evenimente din martie 1944 până în iunie 1948. Între cele două părți ale romanului există o ruptură, manifestată și în repartizarea pe capitole, „aceste rupturi subliniază pe de o parte expresia unei durate, pe de altă parte sugerează relații de la cauză la efect, alăturând evenimente îndepărtate în timp."[17] În capitole există perioade de tăcere, în medie trei luni la început, apoi perioade mai ample, pentru a marca o accelerare a povestirii. Timpul prezent în roman nu este unul real, ci unul imaginar. Evenimentele istorice menționate în roman contribuie la sporirea presiunii pe care *Istoria* o exercită asupra

[14] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. I, ..., p. 114.
[15] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. II, ..., p. 267
[16] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade,* Ediție revăzută și augmentată. Traducere de Florin Chiriţescu și Dan Petrescu. Cu o scrisoare de la Mircea Eliade și o postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1995, p. 93.
[17] Myriam Luppi, *Le temp dans Forêt Interdite* în ***„*Dosarul " Eliade XV (1984-1985) Personalitate fascinantă.* Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2013, pp. 247-248.

personajelor. Maşina prezentă în roman are o funcţie arhetipală, declanşatoare a unor schimbări în economia textului epic.

Mitul povesteşte o întâmplare sacră, un eveniment care a avut loc în timpul „originilor”[18] şi romanul suport valorifică *mitul veşnicei reîntoarceri.* Ideea că regenerarea este precedată de haos este prezentă în roman, iar dispariţia lui Ştefan Viziru, prin trecerea în altă lume este precedată de dezastrul războiului.

6. Ipotezele personajelor despre ieşirea din timp - etape din viaţa ficţională *(Ştefan Viziru)*

Manifestarea prin acţiune a personajului principal se concretizează prin imaginarea camerei Sambô, o cameră la hotel, păstrată şi după căsătoria cu Ioana, dar care nu îl izola de lume deoarece pătrundeau zgomotele din camera alăturată, locuită de Spiridon Vadastra. O altă iniţiativă ar fi practicarea picturii, dar părea doar un refugiu într-o lume inexplicabilă a culorilor. Evadarea din monotonia cotidianului s-a concretizat prin urmărirea spectacolelor, nici de această dată protagonistul nu a reuşit să se detaşeze de realul evenimentelor. O altă provocare a fost valorificarea actului creator al scrisului, dovedită curând o utopie. Chiar şi fuziunea cu istoria s-a dovedit o încercare iluzorie.

O altă etapă în căutarea unui răspuns s-a dovedit manifestarea prin contemplaţie. Aspectele analizate de Ştefan Viziru au fost: iubirea, înţelegerea sfinţeniei şi cunoaşterea timpului cosmic. Aflat la Londra în timpul bombardamentelor Viziru, detaşat de evenimente, afirmă: „Ceasurile acestea anistorice îmi îngăduie să suport, în restul timpului, teroarea istoriei. În cele din urmă teroarea mă ajunge şi pe mine; dar am cel puţin satisfacţie de a fi rămas câteva ceasuri *liber*; am satisfacţia de a fi fost integrat evenimentelor în chip automat, ca un sclav care se mişcă şi se odihneşte la ordinul stăpânului. ”[19]

7. Efectele romaneşti

În roman este tulburată unitatea tradiţională a personajului, se identifică treceri bruşte de la o perspectivă la alta, se manifestă schimbări de identitate. De asemenea se remarcă o strategie abordată de scriitor prin intermediul căreia teme obsedante pentru personajul principal sunt preluate de personaje secundare. Despre călugărul Anisie, Ştefan Viziru vorbeşte cu multă înflăcărare atât soţiei Ioana cât şi prietenului Biriş sau cunoscuţilor, conu Mişu, Cătălina şi uneori chiar lui Vădastra. Constată cu stupoare că problematica abordată în discuţiile cu aceştia a fost prezentată într-un articol din *Viaţa românească* de scriitorul Partenie Ciru, fostul logodnic al Ioanei şi persoana cu care multă lume îl confunda: „Ar trebui să citeşti nuvela, continuă Biriş. Este exact povestea d-tale. Cu singura deosebire că personajul lui Partenie nu e din Sighişoara, ci din munţii Moldovei. Autorul povesteşte cum l-a întâlnit într-o seară şi au rămas de vorbă până noaptea târziu. Şi episodul cu accidentul la şira spinării, şi retragerea lui la ţară, şi tehnica integrării în timpul cosmic, şi tot ce mi-ai spus d-ta, toate acestea le-am citit acum vreo două săptămâni , în nuvela lui Partenie.”[20]

[18] *Ibidem.*
[19] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. I, ..., pp. 311-312.
[20] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. I, ..., pp. 120-121.

În evoluția operei apar multiplicări bizare sau dispersări ale eului (d-na Zissu din București, Stela Zissu din Portugalia, Ștefan Viziru pare să fie un alter ego al lui Ciru Partenie, Ileana pare să fie o altă ipostază a Ioanei, mult mai complexă în plan spiritual.

8. Ipostaze ale personajelor

Personajele acestui roman sunt în general intelectuali preocupați de cunoaștere și implicați în acțiuni stufoase și încâlcite, traversând labirinturi atât de frecvente în proza scriitorului. Caracteristic pentru acest roman este faptul că: „...fiecare dintre personaje încearcă depășirea condiției umane, statutul de *aservit* al propriei identități."[21] Urmărind evoluția personajelor, o primă categorie ar fi formată din **personajele opace** – care coboară totul în profan – preotul Bursuc, mutușa lui Biriș, actrița Cătălina, Spiridon Vădastra, Stela Zissu (amanta stil *vamp* a lui Viziru), d-na Zissu croitoreasa, actorul Dan Bibicescu, învățătorul Gheorghe Vasile, Irina etc.

A doua categorie este călăuzită de cunoaștere și marcată de căutarea posibilelor semnificații conferite evenimentelor pe care le trăiesc. Își pun întrebări, găsesc similitudini, caută explicații, se raportează la timpul istoric și încearcă să confere dialogului un conținut ideologic prin abordarea problemelor grave, capitale. În această grupă pot fi incluse **personajele în curs de inițiere.** Ele discută despre iubire, despre moarte, despre război și posibila pieire sau salvare a universului, despre participarea la evenimentele istorice contemporane și deseori despre ieșirea din timp. În evoluția lor relevația coincide cu posibilitatea unei rupturi de nivel (confuzii, rătăciri, defazaje temporale transformate într-o împlinire în plan transcendent. Pot fi amintiți ca făcând parte din această categorie: Biriș, Ileana Sideri și Mihai Weissmann.

Chintesența ideilor filosofice despre sacru și profan se reflectă prin **personajele care știu să părăsească existența profană.** Trecerea de la un nivel la altul este împlinită de obicei cu ajutorul unor vehicule, considerate psihopomp. În roman, personajele din această categorie sunt călugărul Anisie, Ștefan Viziru.

9. Timpul pierdut și timpul regăsit

Nostalgia *abolirii* timpului se regăsește analizată în tratatele filosofice ale scriitorului. Problematica ce se desprinde este relația dintre om și istorie. Despre intenționalitatea studiilor lui Eliade aflăm că urmărea o permanentă raportare între omul modern și omul arhaic: „...dacă omul arhaic, a cărui tendință este de a se opune istoriei ca secvență de fenomene imprevizibile și cu valoare autonomă, prin integrarea lor în serii paradigmatice previzibile și de valoare constantă (ca întemeindu-se în evenimente înfăptuite la origini de ființe mitice), izbutește astfel să *suporte* calamitățile istorice, cum izbutește în schimb omul modern să găsească o motivație ca să reziste în istorie de vreme ce istoria își asumă un caracter tot mai coercitiv și, uneori, absurd?"[22] Ecoul acestor preocupări este ilustrat de replica personajului principal: „dacă omul ar ști cum să-și amintească, *integral*, anumite revelații, ar scăpa de Istorie."[23]

În creațiile fantastice eliadești este frecvent toposul *selva oscura.* Ștefan Viziru a întâlnit-o pe Ileana Sideri în ajunul nopții de Sânziene într-un astfel de topos, în pădurea de la Băneasa și ca un contrapunct, sfârșitul celor doi, adică trecerea pe alt tărâm se face într-un topos asemănător, în Bois de la Boulogne cu mașina, ca mijloc psihopomp.

[21] Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade și literatura exilului,* Editura „Viitorul românesc", București, 1995, p. 53.
[22] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Ediție revăzută și augmentată. Traducere de Florin Chirițescu și Dan Petrescu. Cu o scrisoare de la Mircea Eliade și o postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1995, p. 91.
[23] Mircea Eliade, *Noapte de Sânziene,* vol. II, ..., p. 263.

Romanul, prin complexitatea tematică și obsedanta căutare a sacrului în lumea modernă desacralizată, devine o provocare de a găsi răspunsuri pentru sensul existenței umane. În valorificarea dimensiunii temporale în raport cu ordinea teoretică scriitorul asigură fantasticului posibilități inestimabile, obținând efecte artistice neașteptate. Analizând timpul și strategiile fantasticului în opera eliadescă Ion Lotreanu conchide: „...Cele mai reușite pagini de proză fantastică ale lui Eliade operează în materia temporală răsturnări spectaculoase, dar, artisticește, întregul proces rămâne în sfera autenticului. Aceasta e o performanță pe care o ating foarte puțini."[24] Iar Petre Țuțea susține că: „Mircea Eliade depășește exercițiile literare, dominând momentul mistic purificator, căruia i se supune complexa lui tematică."[25]

Bibliografie:

1. ***„*Dosarul " Eliade XV (1984-1985) Personalitate fascinantă.* Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2013.
2. Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2002.
3. Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade,* Ediție revăzută și augmentată. Traducere de Florin Chirițescu și Dan Petrescu. Cu o scrisoare de la Mircea Eliade și o postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1995.
4. Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene,* vol. I, Prefață de Angelo Mitchievici, Jurnalul Național, București, 2010.
5. Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene,* vol. II, Jurnalul Național, București, 2010.
6. Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade,* Editura Minerva, București, 1980.
7. Petre Țuțea, *Mircea Eliade (eseu),* În loc de *Prefață: Actualitatea sacrului.* În loc de *Postfață: Petre Țuțea – ultima întâlnire* de Dumitru Chirilă. Ediție îngrijită de Ion Moldovan, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1992.
8. Petre Țuțea, *Mircea Eliade*, Ediție îngrijită de Tudor B. Munteanu, Eikon, Cluj-Napoca, 2007.
9. Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade și literatura exilului,* Editura „Viitorul românesc", București, 1995.

[24] Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade,* Editura Minerva, București, 1980, p. 196.
[25] Petre Țuțea, *Mircea Eliade (eseu),* În loc de *Prefață: Actualitatea sacrului.* În loc de *Postfață: Petre Țuțea – ultima întâlnire* de Dumitru Chirilă. Ediție îngrijită de Ion Moldovan, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1992, p. 84.

L'IMAGE DE LA PROSTITUEE DANS LE ROMAN *NANA* D'ÉMILE ZOLA

Tők Mădălina-Ioana
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In France, the subject of prostitution was a central problem in the nineteenth century and it was present in society throughout the century. Given the importance of this phenomenon, it appeared as the main theme in other important areas, this is the reason why the prostitution was a significant problem in literature, too. The writers were inspired by the social context and took it as a subject in their works. The authors have managed to create contexts and sketch an iconic image of the prostitute. Emile Zola's novel, Nana, is one of the most important writings that treat this theme in the nineteenth century. Novelist of the naturalist school, Zola agrees to reveal an uninhibited and provocative woman. From hysteria to prostitution, Nana is a model for the century, embodying the image of bourgeois society. To better understand the action of the novel, we specify the fact that Emile Zola would not have managed to achieve the novel without doing a careful research on the aspects of the civilization in the nineteenth century. Thus, Zola began a sociological survey in a society based on gallantry and seduction creating an original writing revealed by the character of Nana.

Keywords: woman, prostitute, nineteenth century, seduction, sexuality.

En France, le sujet de la prostitution constituait un problème central au XIXe siècle et un phénomène présent dans la société tout au long du siècle. Vu l'importance et l'ampleur du sujet de la prostitution, il était inévitable qu'elle n'apparaisse comme thème principal dans d'autres domaines importants. Ainsi, la prostitution était un problème significatif dans la littérature. Les écrivains se sont inspiré du contexte social et l'ont pris comme sujet dans leurs œuvres. Les auteurs ont réussi à créer des contextes et ont crayonné une image emblématique de la prostituée. Par l'intermédiaire des mots, par les situations présentées ils l'ont introduite dans la culture et ont révélé ses caractéristiques. De cette façon, nous pouvons dire que les relations entre la littérature et le contexte historique ou social sont réciproques. D'un coté, les auteurs se sont servis du contexte social pour créer l'image de la prostituée, mais en même temps ils ont repris cette question au centre de l'intérêt.

Le roman *Nana* d'Emile Zola est l'une des plus importantes œuvres romanesques qui traitent ce thème au XIXe siècle. Romancier de l'école naturaliste, Zola s'engage à révéler au public une femme désinhibée et provocante. Allant de l'hystérie à la prostitution, Nana est un modèle pour le siècle, incarnant l'image de la société bourgeoise.

Avant d'entrer dans la structure du roman, il faut mentionner d'abord que l'histoire de la fille Nana existait déjà avec la parution du roman *L'Assommoir* en 1877 lorsque Zola invente la typologie de la femme prostituée par l'intermédiaire d'Anna Coupeau. Fille de Gervaise et de Coupeau, elle est l'image de la vicieuse qui quitte la maison familiale et se prostitue à l'âge de seize ans pour élever son fils. [1] Le roman *Nana* paraît en 1880 et du point de vue de l'histoire il peut être interprété comme une continuation du roman *L'Assommoir*. Mais cette fois-ci Nana est

[1] Henri Mitterand, « Preface », dans Émile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, éd. 1977, pp. 10-17.

déjà dans la situation de jeune femme. Elle continue à se soucier de l'avenir de son fils et cherche divers moyens pour trouver des ressources financières.

Pour pouvoir mieux comprendre l'action du roman, nous précisons qu'Émile Zola n'aurait pas réussi à réaliser l'histoire de Nana sans avoir fait une recherche minutieuse sur les aspects de la civilisation au XIXe siècle. Ainsi, Zola entreprend une enquête sociologique et s'interroge sur le parcours des cocottes dans une société qui plaide pour la galanterie, la séduction, les femmes entretenues. Il s'agit d'une évolution que Zola révèle par le personnage de Nana et un remarquable changement de la perception de la femme. Pendant la deuxième moitie du siècle il ne s'agit plus des lorettes, c'est-à-dire filles sentimentales, séduites et abandonnées envisagées chez les romantiques, mais des femmes audacieuses, des courtisanes qui maîtrisent l'homme et connaissent l'art de la séduction.[2]

À cet égard, même à partir du titre du roman, *Nana*, Zola nous fait comprendre que son roman sera une marque de l'univers que la femme domine. Il choisit un titre simple, court qui est le nom de la protagoniste. Si nous cherchons la signification du mot « nana » dans le dictionnaire *Le trésor de la langue française*, nous trouvons les sens suivants : « Nana – subst. fem., A - Argot. 1. Prostituée […] 2. Maîtresse, concubine […]. B. […] pop. et fam. Jeune fille, femme.»[3] Dès le titre, par l'emploi du mot *nana*, l'auteur veut donner des indices sur le sujet de son roman. En tant que lecteurs, nous savons que l'auteur se proposera de souligner des aspects comme la débauche et l'adultère en faisant appel à la femme, à la sexualité. Il utilise donc un argot justement pour signaler les caractéristiques et les mœurs du siècle, le penchant que les hommes ont vers la femme-refuge, la femme maîtresse, entretenue. Le luxe et le vulgaire se mêlent dans un mot qui non seulement fait référence au champ lexical de la prostituée, mais qui donne également le nom de l'héroïne. Ainsi, la femme nommée Nana devient le centre du roman et l'élément primordial autour duquel toute l'action se déroule.

L'incipit du roman nous introduit dans un espace clos, la salle de théâtre où tous les gens de la grande bourgeoisie attendent la protagoniste qui jouera le rôle de Vénus :

> À ce moment, les nuées, au fond, s'écartèrent, et Vénus parut. Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longues cheveux blonds simplement dénouées sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplomb tranquille, en riant au public. Et elle entama son grand air : Lorsque Vénus rôde le soir…[4]

Assimilée donc à la déesse grecque, l'héroïne incarne la figure de la femme belle, mais représente aussi le symbole de la sexualité. Il s'agit d'une contradiction entre l'image de la femme habillée de blanc, pure, innocente et les relations charnelles dans lesquelles elle s'engagera. Bien qu'il s'agisse d'une antithèse entre la femme innocente et la femme expérimentée que le lecteur découvrira tout au long du roman, dès le début, l'auteur souligne la normalité, le caractère ordinaire des choses dans une société où la prostitution est tolérée et acceptée. En même temps le romancier fait déjà référence à sa volupté, à sa désinvolture en la décrivant très grande, très forte pour ses dix-huit ans. Elle est déjà l'objet de désir et des propos masculins en ce qui concerne la présence physique. Ainsi, le niveau d'attente est présent ici tant

[2] *Ibid.*
[3] *Le Trésor de la langue française informatisée. Analyse et traitement informatique de la langue française,* Université de Lorraine, disponible sur : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3542912625; consulté le 17 mai 2014.
[4] Emile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, 1977, p. 35.

pour les spectateurs que pour les lecteurs qui l'attendaient avec impatience. Petit à petit, dans les scènes suivantes Nana se dévoile telle qu'elle est, apparaît nue et surprend le public entier :

Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair […] d'une blancheur d'écume. C'était Venus qui naissait des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. […] Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de la folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir.[5]

À partir de ce moment-là, nous sommes témoins de la transformation de la femme dans une image de la séduction, pouvoir destructeur et objet de désir. Il ne s'agit plus du symbole de la beauté innocente, mais d'une beauté sexuelle. Ainsi, le romancier présente la même femme dans deux hypostases différentes et fait appel à la subtilité. Il ne dévoile pas tout le mystère dès le début, mais laisse le lecteur déduire les événements qui se succéderont.

À partir de cet épisode, Nana sera adorée par un nombre significatif des hommes. Affolés par sa beauté physique, ils deviendront victimes de la femme et de la force qu'exerce en eux le désir charnel. Nana aime être applaudie et admirée et petit à petit prend le goût du luxe et de la richesse. Que ce soit le comte Muffat, le banquier Steiner, le prince ou des jeunes adolescents, tous les hommes veulent la visiter et la connaître. Elle couche avec chacun et se prostitue mais elle ne choisit les personnes que selon ses préférences. Sans qu'elle puisse être fidèle, on découvre également le coté matérialiste de la femme et sa vie désordonnée qui malheureusement sera vouée à l'échec. Après ses aventures elle part vivre avec l'acteur Fontan et découvre sa violence et sa brutalité.

Jusqu'ici nous avons eu l'image de la femme séduisante, puissante, mystérieuse, courtisane avec de hautes prétentions au niveau de sa position. Mais, rentrée à Paris, sa posture change lorsqu'elle part de nouveau sur les trottoirs pour de nouvelles conquêtes. Ici, elle rencontre Satin, une fille qui fait le trottoir comme elle. Cette rencontre sera reliée à la sphère de l'homosexualité et du voyeurisme qu'Alain Corbin présente dans son œuvre.[6] Ainsi, la rencontre entre Nana et Satin et interprétée par Virginie Prioux comme une nécessité vu l'échec et le malheur que Nana avait eu avec les hommes.[7] Lorsque Nana était associée à Vénus, la femme belle et puissante, désormais elle sera envisagée comme une femme blasée, égarée et insouciante à cause de la police qui pourrait la voir à tout moment :

Puis, Satin lui faisait une peur abominable de la police. Elle était pleine d'histoires sur ce sujet-là. Autrefois, elle couchait avec un agent des mœurs, pour qu'on la laissât tranquille ; à deux reprises, il avait empêché qu'on ne la mette en carte ; et, à présent, elle tremblait, car son affaire était claire, si on la pinçait encore. [8]

---

[5] *Ibid.*, p. 47.

[6] On retrouve le même raffinement dans l'équipement destiné à satisfaire ce que l'on définit alors comme perversions. Pratiques courantes certes, et depuis longtemps, dans les lupanars mais que l'industrialisation et la diffusion d'un ergotisme aristocratique au sein de la bourgeoisie conduit à entourer d'un équipement nouveau. Ainsi, les installations de voyeurisme se perfectionnent, Corbin, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 183.

[7] Prioux Virginie, « Nana : Satin ou Satan ? L'image romanesque des faits de déviance féminins : un pari osé pour Zola », dans Interrogations, N°8. Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins, juin 2009 [en ligne], http://www.revue-interrogations.org/Nana-Satin-ou-Satan-L-image.

[8] Émile Zola, *Nana, op. cit.*, p. 276.

Nous pouvons observer donc comment les prostituées allaient sur le trottoir pour rencontrer des clients. Il s'agit d'une réalité du siècle bien présente dans la littérature. Et cette citation montre comment l'administration n'acceptait pas la prostitution clandestine et que la police cherchait les filles pour les mettre en carte. Petit à petit, l'auteur nous fait témoins de la déchéance de Nana qui cherche le bonheur partout et couche avec n'importe qui. De plus, elle ne veut s'engager dans aucune relation sérieuse. Lorsque La Faloise lui propose de l'épouser elle refuse et affirme :

Moi t'épouser !...Ah bien ! si cette idée me tourmentait, il y a longtemps que j'aurais trouvé un époux ! Et un homme qui te vaudrait vingt fois, mon petit…J'ai reçu un tas de propositions. Tiens ! Compte avec moi : Philippe, Georges, Foucarmont, Steiner, ça fait quatre sans les autres que tu connais pas…[…]. Eh ! non, je ne veux pas !...Est-ce que je suis faite pour cette machine ? Regarde-moi un peu, je ne serais plus Nana, je me collais un homme sur le dos…Et, d'ailleurs, c'est trop sale…[9]

L'humour ne manque pas dans le roman et il est utilisé justement pour montrer les habitudes de Nana, son manque de culture et des principes. Sans vouloir s'engager dans une vie sérieuse, ses aventures la mènent à la mort, lorsqu'elle devient malade de vérole.

Par conséquent, le roman met en scène la séduction, le charme que la prostituée exerce sur les hommes, ses déviances sexuelles, l'univers politique et social du XIXe siècle dont Nana est le centre. Prise entre l'argent et les plaisirs, elle ne trouve pas le vrai amour même si elle cherche le bonheur ailleurs. Ainsi, Zola révèle un destin voué au malheur dans une société bourgeoise où règnent le plaisir et les satisfactions matérielles.

Bibliographie :

CORBIN, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982.

MITTERAND, Henri, « Préface », dans Emil Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, éd. 1977.

PRIOUX, Virginie, « Nana : Satin ou Satan ? L'image romanesque des faits de déviance féminins : un pari osé pour Zola », dans *Interrogations*, numéro 8. Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins, juin 2009 disponible sur : http://www.revue-interrogations.org/Nana-Satin-ou-Satan-L-image

ZOLA, Emile, , *Nana*, Paris, Gallimard, 1977.

Le Trésor de la langue française informatisée. Analyse et traitement informatique de la langue française, Université de Lorraine, disponible sur : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3542912625

[9] *Ibid.*, p. 442.

TRISTAN TZARA IN TRANSITION TOWARDS DADA

Elena Monica Baciu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The study aims to provide a perspective concerning the Romanian writer of French expression Tristan Tzara before Dada era and after the symbolist period. To catalog and interpret them, the poet manifested reserves in a letter dated 17 January 1934 addressed to Sasa Pana, especially for the choice of title. Some of the first poems (Seară, Epiderma nopții, Realități cosmice) were translated into French and then becoming true Dadaist poems still suffering slight changes of tone and having a different layout on the page.

Keywords: first poems ,romanian ,symbolist literary space, avant-dada.

Chiar dacă şi-a încetat existența în decembrie 1912, importanța revistei Simbolul rămâne de menţionat în apariția literaturii de avangardă, pentru că în primul număr al revistei Chemarea, Ion Vinea prin „Avertisment incendiar", va trasa poate conturul primul manifest avangardist-dadaist.1

"Chemarea" era revista, unde cei doi amici Tristan Tzara şi Ion Vinea își puteau exersa propria lor estetică și producţiile lor literare puteau oglindi liber programul lor nihilist pentru ca perioada imitatiilor a luat sfarsit. Tristan Tzara va publica în numărul 1 al revistei în data de 4 octombrie 1915 poezia "Vacanță în provincie" unde linia simbolistă este frântă și motivele profanate:

"Pe cer păsările nemişcate
Ca urmele ce lasă muştele
Stau de vorbă servitori în pragul grajdului
Şi-au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor
Trece pe stradă domnul în negru cu fetiţa
Bucuria cerşetorilor la înserare
Dar am acasă un Polichinelle cu clopoţei
Să-mi distreze întristarea când mă-nşeli
Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintire cu miros de farmacie curată
Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată,
Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia când o să cânte cucul
Să ne coborâm în râpa
Care-i Dumnezeu când cască
Să ne oglindim în lacul
Cu mătăsuri verzi de broască
Să fim săraci la întoarcere

[1] *„abandonarea tuturor dogmelor şi anchilozelor"şi legiferarea răzvrătirii „împotriva presei, bâlci de surle şi trompete, şi a cititorilor, masă amorfă şi brută de victime oneste şi inconştiente"*

Şi să batem la uşa străinului
Cu ciocul pasărilor în coajă de primăveri
Sau să nu mai mergem nicăieri
Doliu alb la fecioara vecinului",

la care prietenul răspunde cu poezia "Dintr-o vară", ce evocă şi mai limpede acel timp paradiziac petrecut împreună: „Era cald şi sofale adânci şi pe masă cafea, / Tristan Tzara, când ai ascultat întâmplarea / pădurarul îşi fluiera câinele lui/şi cerbii cu botul scufundat în apa lacului beau stelele din ea/ Dar am scris aceste versuri în amintirea ceasurilor dedicate şahului în pădurea unde l-am citit pe Nietzsche"2

Menţionând versurile din "Vacanţă în provincie", G. Călinescu afirma că: „*Presimţirea dadaismului e în aceea că, ocolind raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate surprinzând conştiinţa. Tristan Tzara e un poet de o incontestabilă uşurinţă lirică, ştiind să radă cu aripile cea mai joasă proză.*"3.

Poeziile din *Primele Poeme* respiră un aer de plictis, de suficienţă care este brusc întreruptă de imagini disparate, cu versuri unde logicul scapă mesajului, ce întrevăd într-o oarecare măsură frângerea dadaistă a sintaxei. Poezia intitulată *Îndoieli* aşa cum sugestiv este titlul, arată ca poetul tece într-o altă etapă de creaţie când pune sub semnul întrebării tot ce-l înconjoară , filozofând asupra rolului spontaneităţii şi al visului în creaţia poetică:

"*-Am scos visul din cutie cum scoţi tu o pălărie…Cum alegi flarea dintre buruieni*
Şi prietenul dintre curteni…
De aceea te-am chemat sa-mi spui –fara greseala
Ce-i adevarat-ce nu-i"

Din universul simbolist, cu spitale, sere, pension,ospicii, fabrici, se simţea nevoia acută de evadare, fapt care şi îl realizează prin elemente menite să scandalizeze. Uimitoare în acest sens, sunt versurile care apar, la scurt timp (unele datate 1913), în revistele "Chemarea" şi "Noua revistă română" care transmit într-un cu totul alt registru poetic şi începe să folosească jocul ca şi regulă de asamblare poetică simulând, adesea, inocenţa, imprimând un caracter teatral, zeflemitor uneori operei unde sintaxa se deterioreaza uşor prin folosirea juxtapunerilor şi elipselor.

Figurile predominante sunt cele feminine, ce pot fi clasificate în câteva tipuri predominante: *tânara iubită* , pură, cu chip angelic cu părul buclat şi blond care trezeşte în inima poetului sentimente de duioşie, de vitalitate:"E înaltă, are ochii buni şi linistiti/Şi e blondă cum e iarba ce-a simţit fiorul coasei"(Cîntec vechi), " Numai o fată mi-a fost dragă/ Şi am dormit până tîrziu dimineaţa"(Intorducerea lui Don Quichotte/ Înţelepciune), "Fată cu obrazul tânăr/încadrat în/ Bucle de licurici"(Sufletele pe aici)," Fii păpuşă/ Să-ti inteleg mecanismul/Fii pisică/ Să mă joc cu tine altfel/Fii sora mai mică/Să ma ingrijesti"(Insomnie); *femeia uşoară blestemată*, trăind pe la hanuri, vânzătoare de plăceri imediate este tousi dorită în călătoriile sale când :" *Te culci noaptea cu fata hangiului", "blonda-i fata hangiului din Hârşoveni",* "Cântăreaţă, dansatoare talentată/Lasă dragostea plătită, floare blestemată veştejită, /Fă-te iar ca înainte: cuminte "(Chemare). Uneori autorul vede în această figură condamnata însăşi oglinda sufletului său chinuit: " Sufletul meu: femeie la modă merge cu oricine"(Poemă mondenă);*femeile din familie* sunt prezente mereu când eul liric copleşit de tristete, are nevoie de iubirea caldă şi sinceră a acestora. Verişoara a cărei prezenţă este diafană, este invocata pentru simplitatea ei si pentru capacitatea de a-l face pe poet să uite de ceea ce este lumesc "Verisoara, fata de pension, îmbrăcată în negru, guler alb,/Te iubesc pentru că esti simpla si visezi" , " Şi tu verisoara

[2] Ov. S. Crohmalniceanu, *Literatura Română între cele două razboaie mondiale*, voII, Ed. Minerva , Bucureşti, 1974, p.369
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 887

cheama-mi atentia cand o sa cante cucul"(Vacanță în provincie). Iubirea dintre el și sora lui este evocată jucăuș prin imagini parcă decupate din viața lor reală " Și sora mea o să citească gazetele în hamac…"(Vino cu mine la țară), " Dragoste de soră-ca și când bei lapte/Surioară surioară- cu miros de portocală/Vino sa-mi pui sufletul la loc- ca s-a agățat de buruieni afară/ Unde cântă păsărică noapte pe un gard unde cântă păsărică noapte"(Nocturnă)

Când este invocată mama plânsul autorului capătă dimensiuni grave, un plâns sincer cathartic ce poate avea loc doar în prezența celeia ce ți-a dat viață:"Mamă,/Și mi-e teamă…Mamă/Plâng mereu ca un sfârsit de gama/. Termenul mamie, care în limba franceza semnifica bunică apare deseori folosit în "Primele Poeme" si este chemată tot atunci când suferința este devastatoare iar rasplata pentru mângîierile și legănatul promite să o facă prin bijuterii cumpărate de la "bijutieri evrei":"Prietenă/Mamie, n-o să înțelegi dar ascultă/Durerea n-o pot plânge în batistă"

Registrul simbolist e utilizat ca pretext antitradiţionalist cu scopul de a surprinde cititorul :Rătăcesc prin pădure/Cerşetori ţigani cu barbă de cenuşă/ Că ţi-e frică dacă-i întâlneşti/Când îşi freacă soarele pleoapa pe poteci.//… Călare o să mergem zile întregi/O să poposim în hanurile sure,/ Acolo legi multe prietenii,/ Te culci noaptea cu fata hangiului….(*Vino cu mine la țară*) publicata în Contimporanul I, 15 29 octombrie 1922 si apoi în Unu în 1934.

În aceasta perioadă va scrie și poemul *Tristeţă casnică* , unde face aluzie la dicuțiile iscate pe tema studiilor în familia sa :

"*cum se rostogolesc stăvilarele învinse*
a doborât durere în părinți
de hârtie, carnea ta bătrână
cum să fie? - galbenă şi tristă
……..
gândurile mele se duc - ca oile la păscut - în nesfârşit
plâng în fluier pe câmpie triste părţi de biografie
mă înec în deznădejde de fenomene seismice
şi pe străzi aleargă vântul ca un câine fugărit. "

Este vorba aici și de o naivitate voluntară, studiată. O naivitate care urmăreşte exclusiv "*să mineze vechile tipare, să proclame indirect libertatea absolută a creatorului. Iată de ce, faţă de poezia tradiţionalistă, poemele lui înseamnă o îndoiala şi chiar o negaţie (...). Transpare din ele intenţia de reîntoarcere la sursele originare, nealterate ale poeziei, la acel contact mai direct, mai frust cu realul, care va intra ca element fundamental în definiţia viitoarei avangarde poetice*"4 .

O altă cauză a suferinței poetului este dată de moartea ființei iubite pentru care dragostea a fost una pură " în vioara buneicuviinți" și de un întreg univers din aceeași sferă semantică: cenușă, plâns, rană, deznădejde, durere. Rminiscențele simboliste sunt încă prezente dar totuși umbrite de imagini noi "digul e cărarea melcului din inima Domnului", "omor în infinituri, noaptea, carnea credincioasă", " nebuna satului clocește măscărici pentru palat". Agonalul transpare de mai multe ori din aceste versuri din care un mare vulcan sta sa erupă .

Aceste poezii sunt presărate de accente de ironie și autoironie, de dorința de accesare a unui timp pur prin propunerea jocului burlesc și caricatural care mai tîrziu va propune idiotul ca model și o nepăsare ce sfidează perfecțiunea operei tradiționale.Poetul se desprinde încet de vechea tradiție, de retorica simbolismului, căutând absurdul.

[4] Ion Pop, Primele poeme ale lui T.Tzara, în Avangardismul poetic romanesc, EPL, 1969, P.151

Teme poetice inovatoare, nu marchează decât începutul erei Dada, începuturi revoluţionare pline de evenimente istorice, artistice, literare. În acest context sunt scrise poemele *"*Se spânzură un om*"* și "Glas" poate, unele dintre cele mai sugestive ale creaţiei sale cu puternice influenţe din cântecele de spânzurătoare ale lui Christian Morgenstern :

Se spânzură un om şi priveşte.
Vântură picioarele
Se amuză cu picioarele
Şi ar plânge bucuros prostia
Cu toate că viaţa-i fuge
……..
Şi asta observă cu frică
Atunci îi zboară copilăria
Atunci se face dintr-o dată dulce şi departe/ Şi se desface şi se întinde, o Aurelie//.

sau :

" Lia, blonda Lie/ Noaptea de-o frânghie…/ S-ar fi legănat/ Ca o pară coaptă//…//Aş fi pus o scară/ Şi aş fi luat-o jos/ Ca o pară coaptă/ Ca o fată moartă/ Şi aş fi culcat-o într-un pat frumos."

Motivul spanzuratului revine constant "Gîlgîitul sinucisei a speriat-broaștele au încetat un moment"(Duminecă) iar în suflet incolțește indoiala lui Hamlet într-o atmosferă bacoviană "Și Hamlet din sufletul meu tremură că-i frig și vânt "(Soră de caritate). Moartea este sugestiv redata prin simboluri folclorice românesti adanc înrădăcinate în cultura noastră populară: "A căzut ceva/A căzut o stea plânsă/ Oameni buni ruga-/ți-vă pentru dânsa"(Glas) stiut fiind faptul că atunci când cade o stea conform credinței populare românești, o persoană trece în neființă.

În 1913 România se aliaza cu Muntenegru cu Grecia și Serbia împotriva Bulgariei și Turciei iar dupa doi ani Tzara va publica "Furtuna și Cântecul dezertorului" aducând în prim plan războiul și ororile sale. Imaginile sunt apocaliptice iar dorința de a dezerta este puternică :

"A plesnit lumina din obtuze
Și a crăpat fulger în mâna noastă…

Peisajul este dezolant iar singurătatea este potențată de intuneric: "*E atât de intuneric , că numai vorbele-s lumină*" iar în acest peisaj apare figura dezertorului cu care autorul se identifică : *Sunt călător cu sufletul intunecat iar dorul de casă este sfâșietor* ". În același registru tematic se înscrie și poezia "Cântec de război", unde durerea capătă proporții uriașe pentru că :

"*S-a surpat tăria norilor*
A mânat stârvurile la pîrîu
A crescut puterea apelor ca fuga noroadelor
Ne-a biciuit pornirile de dor
Le-a măcinat ca grîu.

Suferința soldatului care mărșăluiește pe front atinge în ultima strofa punctul culminant când întristarea devine "iaz blând" și la fel cum Isus își cerea jertfa, așa și soldatul cere să i se bată "cuiul suferinții mai adânc că n-am murit"

Deşi diferite faţă de primele sale producţii literare, de influenţele simboliste, în care poezia se comunica prin universul de "pension", " seră", "spital" etc. , autorul foloseşte în poezia nouă sabotajul dirijat ce scandalizează conştient publicul cititor trăsătură ce caracterizează acţiunile premergătoare ale avangardei.

Altminteri, anticipând negarea programatică a logicii comune din perioada dadaistă, un poem precum ”În gropi fierbe viaţă roşie” e alcătuit aproape în întregime din versuri gratuite, fără sens, în voia hazardului:

„joi octombrie
titzule, o să fac o poemă dar să nu râzi
4 străzi ne înconjoară şi noi le spunem lumină PE STÂLPI de rugăciune
iar tu vorbeai cu elefanţii la circ, ca lumina
nu vreau să mai fii bolnavă, ştii
azi dimineaţă Din pentru ce să vrei să fluieri telefon
nu eu nu vreau eu nu vreau şi mă strânge MULT PREA TARE
azi-dimineaţă
din aramă glasul tău tremură pe aţa
galbenul se încuia în pavilion CA SÂNGELE
proprietăreasa s-a înverzit s-a înverzit s-a înverzit şi s-a împrăştiat ca ceaţa în clopoţei
uite, o lumină ce-ar putea să fie neagră
floare
pe crini de oţel şi de sare să-mi spui încă o dată că mama ta era bună (…)”[5]

Dramele sunt redate cu ironie și transmit cu nonșalanță uimitoarele reacții, care sunt dintre cele mai naturale, ce par să nu perceapă gravitatea acțiunii. Apelul la joc , la naivitate prin sfidarea unor lucruri serioase nu indică decât nevoia de eliberare de noutate , de proaspăt în creația poetică , zvâcniri premergătoare programelor de avangardă , poetul dorind să recupereze teme vechi într-o manieră cutezătoare și totuși temperată în această etapă a creației.

Inventivitatea jucăușă a poetului cunoaște multiple fațete, el stabilind ad-hoc raporturi insolite între realităţi îndepărtate, între care logic nu poate exista vreo legătură. Ba mai mult, elemente surprinzatoare sfidatoare la adresa serozitatii actului creator poetic sunt introduse de pe acum, autorul adresându-se direct cititorului ”Cititorul este rugat aici să faca o pauză/Și să se gândească asupra celor ce a citit /Penrtu că vecina mea s-a plictisit-fără cauză/Și se duce să mănînce ceva dulce și să se culce”(Cântă, cîntă mai departe); sau după zugrăvirea grotescă a viitorului Ofeilei în poezia Hamlet(fragmente de ciorne) precizează ” Dar pentru cititor lucrul acesta e cu totul lipsit de importanță”. Poemul suferă aici „procesul de mise en abyme iar metacritica penetrează creația. Găsim aici caracteristicile comune tuturor poeților de avant-gardă, nu numai dadaiste”[6]

Autorul refuză literatura vremii, convențională și dorește fățiș o schimbare de eliberare a expresiei de sub tirania dogmelor:”Și literatura e viermele ce roade drumul subteran/ Prin care o să curgă apa ca să iasă roadele la vară/Fotografie prăfuită pe pian și găsită pe urma vie/”(Poemă mondenă) , ”eu vin călare / Cântareț pe coarde noi de la țară și-aduc câinele lătratului de seară” preconizand o schimbare de proporții bazată pe exprimarea spontană, dezinvoltă .

Aici ceea ce scandalizeaza sunt imagini ale unor lucruri considerate tabu , act pur de indisciplină poetică pentru acele timpuri: ”ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/ Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele” sau derâderea unor motive cum este cel al zidului, al ruinei atribuidu-i acestuia metrica populara și plusând cu motivul spânzuratei care se leagană ca o ” pară coaptă” elemente de la care până la scandalul dadaiștilor nu mai este mult .

Tristan Tzara după lecturarea volumului propus de Saşa Pană îl aprobă ” j’ai lu avec attention votre post-face et j’approuve entierement votre point de vue. L’édition aussi en est très

[5] T. Tzara, În gropi fierbe viaţă roşie, în Primele poeme, ed. cit., p.88
[6] Henri Bèhar, Tristan Tzara, traducere de Alina Savin, edit. Junimea, p.9

reussie et acela m'a produit un curieux effet de relire de bien vielilles choses " (Scrisoare din 2 iunie 1934).

Chiar dacă nu li s-a acordat importanța cuvenită acestor creaţii pre-dadaiste considerăm notabilă situarea autorului alături de Urmuz în generaţia precursorilor mişcării europene de avangardă. Urmele dadaiste din această perioadă pot fi deci identificate încă de pe acum prin lupta împotriva ipocriziei şi falsităţii unei lumi încremenite în atitudini convenţionale. Dislocarea discursului, golirea de structuri, contrasensurile, mimarea puerilului, tendința pentru caricatural și burlesc , sunt argumente în plus în favoarea etapei românești a creaţiei lui Tristan Tzara .

Dorința de a se face cunoscut începe să-i fie satisfăcută autorului, tocmai pentru ca el va șoca publicul promovând o arta a non sensului, a negației ce vor constitui de acum încolo mărcile definitorii ale avangardismului. Creația românească a autorului Tristan Tzara chiar dacă încă nu dadaistă , pregătește etapa următoare în care direcțiile abia întrezărite aici se vulgarizează, se duc la extrem, cert este că poezia avant-dada este rezultatul unei crize ce se adâncește odată cu climatul cultural-istoric al vremii devenind un „mal du siecle".

Fragmente în limba franceză sunt introduse în aceste poezii, ceea ce denotă deja o bună cunoaștere a limbii franceze, lucru deloc surprinzător având în vedere faptul că autorul a urmat un liceu francez și totodată era la curent cu literatura franceză a vremii :

"*Eu incep din nou scrisoarea şi îți scriu :Ma chere cousine*

Je croyais hier entendre dans ma chambre ta voix tandre et câline"(Verișoară fată de pension) sau

" *ton frère crie/ tu lu dis/*
Entre les feuilles du livre
humides/la main.
avec la caux peins moi la
croyance"(În gropi fierbe viață roșie) sunt versuri ce stau drept dovadă că autorul pendulează între cele două limbi de creație încă din această perioadă, introducand, traducând sau reinterpretând mai târziu elemente românești în etapa franceză de exprimare.

Volumul „Douăzeci și cinci de poeme", va aduce o nouă viziune asupra poeziei iar Tzara explică:" *În 1916 doream distrugerea genurilor literare.Introduceam în poeme elemente considerate nepotrivite de a face parte din ele, ca si fraze din ziar , zgomote si sunete.Aceste sonorități(care nu aveau nimic în comun cu sunetele imitative trebuiau sa constituie o paralelă cu cercetarile lui Picasso, Matise, Derain, care foloseau în tablorile lor materii diferite"*[7] Exercițiilor de început i se opun acum aceste creații care refuză versul clasic dorind să îmbrățișeze acum viața/poezia ca singura manieră de a exista.

Cititorului i de dezvăluie odata cu acest volum o revoluție poetică susținută de elipse, efecte surprinzatoare, metamorfoze, simplu- complex, un amalgam ameţitor de experimental ce sparge barierele tradiționale, poeticul confundându-se cu însăși arta, sculptura și pictura, univers pur tactil infinit.

Bibliografie:

- Tristan Tzara, *Lettre à Jacques Doucet* , 30 octombre 1922, Oeuvres Completes , Paris, Flammarion, 1975,T1,

[7] Tristan Tzara, Lettre à Jacques Doucet , 30 octombre 1922, Oeuvres Completes ,ed etablie par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975,T1, p.88 în traducerea noastră

- Tristan, Tzara, „*Primele poeme. Insurecţia de la Zürich*, Cartea Românească, București, 1971
- Boldea, Iulian, Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă, Editura Aula, Braşov, 2002.
- Marin Mincu, *Avangarda literara romaneasca*, Ed. Minerva, 1983.
- Mircea Scarlat, *Istoria Poeziei Romanesti*, volII, ed. Minerva, Bucuresti 1986.
- Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei* , Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti 2007, p.98
- Ov. S. Crohmalniceanu, *Literatura Romana între cele două războaie mondiale*, volI, Ed. Minerva , Bucuresti, 1974.
- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
- Ion Pop, Primele poeme ale lui T.Tzara, în Avangardismul poetic romanesc, EPL, 1969.
- Henri Bèhar, *Tristan Tzara*, în traducere de Alina Savin, edit. Junimea,

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

THE MARVELLOUS UNIVERSE OF CHILDHOOD IN TRANSYLVANIA

Ioana Cecilia Botar
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The article focuses on a presentation of the relation child-childhood and of the marvellous universe of childhood in Transylvania. The childhood is the period when he/she devolps and descovers the world through fairytales. Every society has it's particularities that influence children's universe. The more society changes, the more the children has to become adaptable. The fairytales, the games and the storytelling ritual is part of the children's world.

Keywords: childhood universe, society influence, playing activity, storytelling ritual, adaptability

Preambul

George Călinescu descrie copilul ca un curios prin lume şi un nerăbdător să se orienteze în ea. Nu este uşor de scris literatură pentru copii având în vedere caracterul formativ care o defineşte, aceasta trebuie să atragă prin plăcerea şi mirajul în care copilul intră. Copilăria este cea mai îndrăgită etapă a vieţii pe care este imposibil să o uităm. Din punctul nostru de vedere, acesta este momentul în care totul este trăit la intensitate maximă, fără griji, responsabilităţi sau probleme. Perioadă în care jocul este singura activitate, în care îţi faci prieteni, în care imaginaţia zburdă, totul este desenat în culori vii şi acolo unde omul raţional vede pericol, copilul este curios să vadă ce este, în copilărie nimeni nu se gândeşte: *Oare ce mi se întâmplă?*, ci pur şi simplu porneşte cu un avânt specific vârstei. Copilăria este influenţată de condiţiile de mediu, iar copilul, fiinţă duală, este parte integrantă a evoluţiei fireşti umane şi a evoluţiei culturale ; toate acestea sunt elementele din puzzel-ul mirific al copilăriei.

În acest articol ne-am propus să analizăm într-un mod eficient relaţia dintre două elemente-cheie ale mirajului copilăriei: copilul, pe de-o parte, şi literatura specifică vârstei, pe de altă parte. Copilăria poate fi identificată şi prin desenele pe care aceştia le realizează, prin ele putem observa bucuria din familie sau imaginaţia viitorului: „...una dintre tematicile de predilecţie a desenatorilor copii este şi aceea a viitorului. A viitorului pe care ei nu-l simt îndepărtat, e undeva după fereastra de cristal a copilăriei...O risipă de fantezie şi culori ce aglutinează gânduri şi sentimente, trăiri şi vise, de-a lungul marelui maraton [al copilăriei], la capătul căruia finişul îi duce pe copii direct în adolescenţă."[1]

Pentru copil, aproape orice activitate este joc, prin joc el reuseşte să desluşească conduitele superioare: „La copil...jocul este munca, este binele, este datoria, este idealul vieţii. Jocul este singura atmosferă în care fiinţa sa psihologică poate să respire şi, în consecinţă, poate să acţioneze."[2] Copilul se dezvoltă prin joc cu obiecte şi prin jocul cu cărţile, care îl ajută să îşi dezvolte şi să îşi coordoneze fiinţa dându-i vigoare; lumea jocului devine astfel o anticipare a lumii *preocupărilor serioase*: „Prin intermediul jocului copilul dobândeşte mai întâi acea

[1] Iuliu Raţiu, O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003, p. 11;
[2] Jean Chateau, *Copilul şi jocul*, Editura Didactică şi Pedagogică, traducere de Dan Răuţu, Paris, 1976, p. 8;

autonomie, acea personalitate şi chiar acele scheme practice pe care le va necesita activitatea lui de adult."[3]

Relaţia copil-copilărie

Luminiţa Dumănescu stabileşte o legătură strânsă între *copil* şi *copilărie,* istoria copilăriei a început odată cu îndreptarea atenţiei societăţii asupra acestora ca o îngrijorare a adulţilor asupra *semenilor* lor mai mici şi privitor la copilăria în spaţiul românesc aceasta afirmă: „Istoria copilăriei, rămasă încă, în mod cu totul nejustificat, undeva în lada de zestre a acestui popor, ascunsă în spatele vălurilor îmbătrânite de vreme, aşteaptă încă o anume curiozitate ştiinţifică..."[4] . Interesant este faptul că acest miraj este transformat în timp într-o sintagmă specifică basmului *a fost odată*, aşadar putem spune că pentru fiecare adult, copilăria lui este practic un basm. Fiecare copil îşi trăieşte basmul propriu în funcţie de mediul în care copilăreşte şi de cunoscuţii (familia, prietenii) i le oferă. Deşi copilul şi copilăria lui nu au fost dintotdeauna un subiect de discuţie, în perioada modernă a început să se acordă o atenţie deosebită acestuia, mai ales datorită lumii moderne şi plină de tentaţii în care trăim. Ştim cu toţii că familia şi locul natal constituie primul bagaj de experienţă a unui copil, universul copilăriei, acest tărâm mirific la care te întorci cu drag şi ca adult. Copilăria nu a fost recunoscută dintotdeauna, Iuliu Raţiu confirmă acest lucru: „Chiar dacă timpurile s-au schimbat, de-abia acum recunoaştem copilăria fără să o sacralizăm..."[5] copilăria este specifică jocului, îndeletniciri plăcute, la care nici noi, adulţii, de multe ori nu renunţăm complet: „Primele progrese ale copilăriei se fac mai toate deodată. Copilul învaţă să vorbească, să mănânce, să umble cam în acelaşi timp. Aceasta este, propriu vorbind, prima epocă a vieţii..."[6]

De ce este interesant de prezentat universul copilăriei? Perspectiva este una cât se poate de realistă, deoarece privind la copii şi la copilăria lor, putem să spunem multe despre o societate, fiecare cultură are anumite particularităţi în funcţie de dezvoltarea religioasă, economică, socială etc, iar condiţiile sociale, economice şi ecologice joacă un rol aparte în modelarea societăţii raportându-se la copil şi la copilăria sa. Spre exemplu, copii din India au o copilărie mai grea, diferită faţă de o ţară civilizată din Europa, în timp ce un copil din India descoperă pe maidan diferite jocuri cu obiecte din natură, unul din Europa descoperă lego-uri. Copilăria este o vârstă extrem de importantă, este asociată cu puritatea, naivitatea, este totuşi poarta spre viaţă, iar modul în care copii şi-o petrec îi influenţează foarte mult evoluţia lui viitoare ca membru al comunităţii de care aparţine:

„În general, copilăria este văzută fie ca un stagiu biologic a dezvoltării copilului, fie ca o idee sau o născocire modernă. Teoriile copilăriei studiază ceea ce este copilul, natura copilăriei, scopul sau funcţia acesteia şi modul în care copilul sau copilăria lui sunt privite în societate."[7]

Copilul odată intrat în sfera literaturii, în speţă a basmelor, nici nu mai vrea să iasă din ea, universul imaginar îi dă aripi, frâu liber imaginaţiei care poate continua şi după ce povestea se termină, deoarece de multe ori, aceştia transpun numele din basm în realitatea lor prin diferite corelaţii: bunica poate fi zâna cea bună, părinţii pot fi regele şi regina, jucăria favorită poate fi un

[3] Jean Chateau, *op.cit*, p. 23;
[4] Luminiţa Dumănescu *Transilvania copiilor. Dimensiunea demografică a copilăriei la românii ardeleni (1857-1910)*, Cluj-Napoca, Ed. Accent, 2006, p. 62;
[5] Iuliu Raţiu, *op. cit.*, p. 13;
[6] Jean Jacques Roussea, *Emil sau despre educaţie,* traducere de Gheorghe Adamescu, Ediţia a-V-a, din publicaţiunile Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1924, p. 154;
[7] Childhood is generally considered to be either a natural biological stage of development or a modern idea or invention. Theories of childhood are concerned with what a child is, the nature of childhood, the purpose or function of childhood, and how the notion of the child or childhood is used in society. (traducerea noastră)
Paula S. Fass, *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society,* volume 3, Thomson-Gale, USA, 2004, p. 818;

element miraculos din poveste: „Miraculosul din basm capătă cu timpul, un rol specific, devine o cale importantă de asimilare a realităţii..."[8]

De ce există copilăria? Teoretic, aceasta este o caracteristică a evoluţiei de la copil spre maturitate pentru a asigura supravieţuirea şi dezvoltarea speciei umane ca un indicator a evoluţiei societăţii spre civilizaţie şi modernism şi, practic, copilăria există pentru a armoniza sufletul copilului prin joc, prin activităţi interactive realizate, fie în familie, fie în mediul social. Copiii din jurul nostru reintroduc copilăria de altădată în viaţa cotidiană a maturilor, Paula Fass ne prezintă turnura pe care o ia *copilăria* odată cu schimbarea societăţii democratice influenţată de schimbările sociale, tehnologice şi culturale:

„Această poziţie stabileşte unele dovezi empirice prin care copilăria, care aparent este văzută în societate ca o perioadă a libertăţii şi inocenţei, a fost pentru majoritatea copiilor o perioadă de opresiune şi abuz...comportamentul părintelui faţă de copil a evoluat în timp de la unul abuziv şi crud către un comportament grijuliu şi afectiv. "[9]

Este important să surprindem universul copilăriei la nivel general, deoarece copilăria depinde de factorul socio-economic al familiei, un copil care se dezvoltă într-o familie cu potenţial finaciar, va avea posibilitate mai largă de informare, de cultivare, în schimb un copil dintr-o familie mai săracă va putea mai greu să acceadă spre o informare, cultivare datorită factorilor economici care îi determină de cele mai multe ori să lucreze pentru a face bani şi a se întreţine. Copilăria a intrat în atenţia adulţilor în urmă cu un secol, oamenii de pe scena politică şi culturală au început să lupte împotriva exploatării copiilor de către adulţi, scene prezentate şi în operele din perioada victoriană; Charles Dickens este unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai descrierii umane, zugăvind imaginea copilului în romane precum *Oliver Twist, David Copperfield* şi *Marile speranţe*, în care copii din clasa muncitoare erau exploataţi, munceau în industrie, iar cei din clasa superioară erau îndreptaţi spre o educaţie aleasă. Dickens însuşi a trăit un astfel de moment traumatic în copilărie în momentul în care tatăl lui, împreună cu ceilalţi copii au fost duşi la închisoare, Charles a rămas singur în lume să muncească; de aici putem trage o simplă concluzie, aceea că traumatismele din copilărie, dacă nu sunt *vindecate* sunt adâncite în maturitate, iar în cele trei opere, autorul explică trauma copilăriei lui, dar sub identitatea unui personaj.

Din perspectiva cultuală a copilăriei, aceasta este unică şi specifică fiecărei societăţii în parte, însă la nivel general aceasta va fi întotdeauna asociată cu lumea fantastică care clădeşte experienţa copilului pe anumite aşteptări:

„Prin intermediul imaginaţiei, al ficţiunii artistice, opera literară transmite cunoştinţe din cele mai variate, pune la dispoziţia cititorilor valori ale culturii materialelor şi spirituale ale colectivităţii care a inspirat-o, contribuind la formarea şi lărgirea orizontului cognitiv al acestora."[10]

Copilăria în Transilvania

În perioada medievală în Europa, dar şi în timpurile moderne, copilăria era o condiţie prielnică pentru dezvoltarea în natură şi prin creaţii artistice precum cântece, poveşti, basme,

[8] Iuliu Raţiu, *op.cit.*, p.36;

[9] "This position establishes from empirical evidence that childhood, while seemingly held by society to be a time of freedom and innocence, has been for the majority of children a time of oppression and abuse. DeMause has argued that the parental response to the infant or child has evolved over time from one which was generally abusive and cruel to one which became nurturing and affectionate. Such a development, according to this theory, not only reflected social, technological, and cultural change but indeed generated those changes." (traducerea noastră)
Paula S. Fass, *op.cit.*, p. 821;

[10] Lidia Ţugulan, Maria Toma, *Literatura pentru copii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 10;

ritualuri etc. În teritoriul românesc, copilăria este văzută ca raportul copil-părinţi, copil-şcoală, copii-copii, în principal, totul se rezumă la atitudinea dintre adult şi copil. În Transilvania, acum un secol, copii reprezentau un sfert din populaţie, însă din cauza condiţiilor precare de mediu şi din lipsa de medicamente, mortalitatea era foarte mare. Însă, dacă reuşeau să treacă de prima copilărie, universul copilăriei începea să se contureze în mod diferit de la oraş la sat, spre exemplu, pentru cei de la sat jocul se rezuma în mare parte la dezvoltarea abilităţilor agricole, creşterea animalelor şi îndeletniciri care să îi pregătească pe când vor fi maturi şi îşi vor forma familiile lor. Majoritatea jucăriilor acestora erau făcute din lemn, ustensile pe care adulţii le folosesc în agricultură, dar în miniatură: sapă, coasă de jucărie, războaie, pătuţuri de legănat copii din lemn.[11] Copii de la oraş îşi petreceau timpul mai mult într-un mediu restrâns, în casă sau în parc, dar sub supravegherea adultului; aceştia aveau jucării mai numeroase decât cei de la sat, însă în mare parte din aceştia îşi petreceau, ca şi în zilele noastre, vacanţa de vară la ţară, la bunici. Aceştia îşi creau şi singuri jucării, din tulei de porumb pictat şi decorat cu aţă sau din diferite materiale din casă. Copilăria a devenit mai frumoasă odată cu apariţia primelor magazine de jucării care au apărut destul de târziu, conform cercetătoarei din Cluj, Luminiţa Dumănescu, unul dintre primele magazine de acest gen a apărut la Arad, la începutul secolului al XX-lea. Lumea copiilor din această regiune a fost înveselită de apariţia unor jucării precum balerine, clovni, păpuşi; după cum putem observa perspectiva copilăriei era influenţată de evoluţia economică a vremii, a apărut chiar şi un atelier de jucării la Szeghed care ajungeau la copii marilor familii din Transilvania.

„Dacă în cazul lumii rurale preocuparea pentru jocul de echipă este dominantă, datorită gradului ridicat de socializare, în cazul oraşelor, în special printre elite, vom descoperi o gamă mai largă de preocupări din care nu lipsesc excursiile, vizitele la diferitele locaţii în cele mai diverse situaţii, preocupările artistice.”[12]

Mai mult, la oraş copii aveau posibilitatea să intre în posesia unor cărţi destinate lor, însă cererea era aşa de mare că cei care le vindeau nu puteau face faţă; cercetătoarea din Cluj, Luminiţa Dumănescu a afirmat că în a doua parte a secolului al XIX-lea, Astra a început un program de dezvoltare cultural a literaturii pentru copii, au început a tipări broşuri cu poveşti pentru copii din colecţia Biblioteca Poporală. Erau promovate cărţi din vechiul Regat în biblioteci din Blaj şi din Deva. Aceasta a găsit, de asemenea, şi un jurnal a unui preot din Apuseni din vremea când era la Blaj, în care mărturiseşte febra cărţilor, cum oamenii se băteau pentru cărţi din bibliotecă. „Elitele bucureştene ...nu se compromiteau cu jucării şi jocuri artizanale; din contră, băieţii marilor familii sunt primii care primesc mingi de gumă elastice, înlocuindu-le astfel pe cele din cârpe, după cum şi fetiţele au, pe lângă tradiţionalele păpuşi de cârpă, altele cu cap de porţelan sau păpuşi „masculine” cu joben şi mustaţă...menit să le obişnuiască de mici cu ceea ce vor avea când vor creşte.”[13]

În mod normal, rolul jucăriilor în viaţa copiilor este acela de a-i pregăti pe copii pentru viitor, ei foloseau obiecte sau jucării care le regăseau ulterior în viaţa cotidiană de adult. Luminiţa Dumănescu afirmă că trecerea de la familia medievală la cea modernă a fost influenţată de dezvoltarea funcţiei educative a familiei şi a şcolii. Încă din anul 1896, au existat în unele oraşe grădiniţe în care se ofereau copiilor îngrijiri şi instrucţie de bază prin blândeţe, în mediul rural au apărut grădiniţele abia în 1910. Iniţal, această decizie de a instituţionaliza educaţia a fost respinsă de către părinţii din mediul rural, aceştia considerau că şcoala le fură copii şi îi îndepărtează de la

[11] **Luminiţa Dumănescu, *op.cit.*, p. 57;**
[12] *Ibidem*, p. 164;
[13] *Ibidem*, p. 65;

muncile agricole. Totuşi, copii din familiile cu o educaţie peste medie erau susţinuţi să se educe, se constată o diferenţiere în funcţie de statutul lor social, de asemenea şi copilăria este influenţată de statutul social a familiei. Copii săraci erau marginalizaţi de către copii bogaţi, iar cei bogaţi aveau alte perspective, dacă cei săraci erau îndreptaţi către agricultura de familie, cei bogaţi erau încurajaţi să urmeze meserii importante în societate, doctori, avocaţi etc. Statutul social al familiei şi, implicit, a copilului are pondere mare în evoluţia copilăriei acestuia şi acest aspect îl putem observa cu toţii, copii din mediile sărace suferă de un complex de inferioritate faţă de cei din mediul bogat la fel şi posibilităţiile de a avea o copilărie înconjurată de cărţi şi o educaţie aleasă se rezumă de ceke mai multe ori într-o pondere mare la posibilităţiile financiare a familiei; bineînţeles există şi excepţii, şi copii din medii mai sărace pot să aibă o copilărie armonioasă, însă din păcate multe din familiile sărace au şi vicii care influenţează într-un mod negativ copilul şi copilăria sa. O copilărie traumatizantă sau nemulţumitoare atrage după sine uneori probleme de ordin psihologic, dar şi educativ, copii şi copilăria lor este afectată de un impact psihologic negativ, iar reuşita şcolară depinde de acest aspect. Copilăria, ca perioadă în viaţa copilului, este trăită diferit în raport cu statutul lor social şi psihologic.

De ce este importantă copilăria? De ce nu putem fi direct adulţi? Copii îşi doresc să se maturizeze foarte repede, dar odată ajunşi adulţi trăiesc cu noastalgie amintirea copilăriei nutriind o dorinţă de a putea să mai fie o dată copii. Rousseau ne oferă răspunsul la cele două întrebări:

„Acest om-copil ar fi un imbecil desăvârşit, un automat, o statuă nemişcată şi aproape fără simţire. N'ar vedea nimic, n'ar cunoaşte pe nimeni, n'ar şti să-şi întoarcă ochii spre ceea ce are nevoie să vază. Nu numai că n'ar avea cunoştinţă de obiectele de afară, dar n'ar şti să le rapoarte la organul simţului care trebue să i le facă cunoscute; n'ar fi colori în ochii lui, n'ar fi sunete în urechile lui...[14]

Evoluţia copilăriei şi farmecul acestuia este dată de energia şi buna dispoziţie a copilului, neavând grija prezentului şi a viitorului, acesta este implicat activ în jocul zilnic şi se bucură deplin de viaţă, însă odată ajuns spre maturitatea copilăriei, a dobândit raţiunea vîrstei şi capacitatea de a merge mai departe. La începutul secolului al XVIII+lea, termenul de *copil* era asociat prieteniei, afecţiunii, erau folosite expresiile *copilaş* sau *copil tânăr*, de aici au apărut o serie de proverbe dedicate copiilor: *Copii mici, griji mici; copii mari, griji mari;Babă frumoasă şi copil cuminte nu există; Cununa căsătoriei este copilul; Dacă vrei să afli adevărul, întreabă un copil; E om bătrân şi cu minte de copil; Nevoia învaţă pe om şi nuiaua pe copil,* dar şi expresii, precum: *a dat în mintea copiilor, a fi în mintea copiilor, a avea suflet de copil, drac de copil etc.*

Ritualul povestirii este parte integrantă în jocul copilăriei, aceasta este continuarea activităţiilor ludice pe care copilul le face, de exemplu, copilul ia iniţial o carte să o răsfioască prima dată într-un joc, să vadă ce e acolo. Jocul este principala activitate pe care copilul o are până „începe să conştientizeze prezenţa şi importanţa în lumea în care s-a născut jocul...”[15] Luminiţa Dumănescu admite faptul că în familiile transilvănene a existat o promovare a poveştilor în rândul copiilor în special iarna când li se umplea timpul celor mici. Dragostea pentru carte deschide în copilărie noi orizonturi pătrunzând în substratul textual prin parcurgerea traseului iniţiatic care te duce spre viitor. În concluzie, copilăria este una dintre tainele minunate ale vieţii, „este o lume de miracole şi de uimire a creaţiei scăldate în lumină, ieşind din întuneric, nespus de nouă şi proaspătă şi uluitoare.”(Eugen Ionescu) Pentru a delimita acest miraj, în

[14] Jean Jacques Roussea, *Emil sau despre educaţie,* traducere de Gheorghe Adamescu, Ediţia a-V-a, din publicaţiunile Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1924, p. 131;
[15] Luminiţa Dumănescu *op.cit.*, p. 162;

continuare ne vom axa pe prezentarea câtorva aspecte legate de literatura pentru copii ca o delimitare punctuală a relaţiei copilărie-carte

Dincolo de construcţia socială a imaginii copilului şi a copilăriei, aceasta reprezintă o etapă importantă în viaţa viitorului adult care are drept scop pregătirea pentru rolul de adult în societate.Un copil citind a devenit în prezent o raritate, majoritatea sunt profund interesaţi de calculator, telefon, televizor, în loc să se *cufunde* în universul literar, se cufundă în universul tehnologic care îi fură mintea şi timpul. Din păcate, cartea ce a fost odinioară o bogată sursă de informaţie, devenim pentru tânăra generaţie un ilustru pachet de file care vorbeşte de trecut. Va exista un timp de revenire la cultură, în care cartea îşi va relua rolul de iniţiator care duce copilul spre tărâmul libertăţii.

BIBLIOGRAFIE:

1. CHATEAU, Jean, *Copilul şi jocul*, Editura Didactică şi Pedagogică, traducere de Dan Răuţu, Paris, 1976, p. 4-20;
2. DUMĂNESCU, Luminiţa *Transilvania copiilor. Dimensiunea demografică a copilăriei la românii ardeleni (1857-1910)*, Cluj-Napoca, Ed. Accent, 2006, p. 50-70;
3. FASS, Paula S., *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society,* volume 3, Thomson-Gale, USA, 2004, p. 800-825;
4. HUNT, Peter, *Criticism, theory and children's literature,* Cambridge, Blackwell Inc., 1991, p.50-65;
5. RAŢIU, Iuliu, O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003;
6. ROSENAU, Pauline Marie, *Postmodernism and the Social Sciences, insights, inroads, and intrusions.* Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, p.30-45;
7. ROUSSEAU, Jean Jacques, *Emil sau despre educaţie,* traducere de Gheorghe Adamescu, Ediţia a-V-a, din publicaţiunile Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1924, p. 145-154;
8. ŢUGULAN Lidia, TOMA, Maria, *Literatura pentru copii,* Editura Didactiă şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 2-20;
9. ZIPES, Jack, *From enchanted forest to the modern world. The Brothers Grimm.* Palgrave Macmillan, New York, 2002, p. 200-215;

LIFE AS A DREAM AND WORLD AS A THEATRE IN FĂNUȘ NEAGU`S NOVEL *FRUMOȘII NEBUNI AI MARILOR ORAȘE*

Violeta Marinescu
PhD Student, Romanian Academy

Abstract: Our paper is based on analysis of Fănuș Neagu`s novel "Frumoșii nebuni ai marilor orașe" and speaks about two literary motives: "life as a dream" and "world as a theatre", encountered throughout the history of literature, particularly in the Baroque period of Spanish Golden Century and Renaissance. Postmodern writers have been adopted these two literary motives all over the world, they are met also in Romanian literature, especially in Fănuș Neagu`s short stories and novels. It is important for readers to know that by discovering the significance of these motives they will understand better the story of this novel.

Keywords: life as a dream, world as a theatre, Fănuș Neagu, Frumoșii nebuni ai marilor orașe, literary symbol

Alegând să creeze un roman de factură citadină, Fănuș Neagu a reușit prin *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* să pună în scenă o lume carnavalescă, un spectacol al vieții, un sistem existențial proiectat dinăuntru spre exterior, având efecte reflectorizante de cele mai multe ori. Personajele sale, cei trei bărbați, prieteni, și femeia pe care doi dintre ei o iubesc, actrița Asta Dragomirescu, fac parte din lumea bună a Bucureștiului, diferiți și în același timp apropiați. Există o trăsătură comună subtextuală celor patru personaje, observată în monografia sa, dedicată lui Fănuș Neagu, de Andrei Grigor, atunci când vorbește despre personajele acestui roman și legătura dintre ele: „toți și-au pus existența sub semnul succesului public și au psihologia și comportamentul derivate din această condiție, care îi apropie. Gustul pentru spectaculos, pentru gestul și vorba teatrale și memorabile, pentru boemă și extravaganță ca și pentru modul de viață primejdios îi caracterizează pe toți și îi reunește în situații concrete sau îi face să se caute și să-și fie reciproc necesari sufletește."[1]

În *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, subintitulat *Fals tratat despre iubire*, este vorba despre o lume care, privindu-se prea mult în oglindă, și-a pierdut imaginea, și-a pierdut identitatea, personajele devin, așadar, marionete în mâinile unui păpușar „stilist" care face tot ce vrea cu ele. Acesta este darul cel mai de preț al creatorului lor, nu părinte al unei psihologii românești de neîntâlnit, ci părinte al actului lingvistic, un veritabil creator de limbaj. „Prozatorul nu e un psiholog", spune Nicolae Manolescu, „farmecul cărții stă în voioșia vitală, în turnura ei hazlie, în ritualul comic al petrecerilor, în inventivitatea vorbirii."[2] Doar prin limbaj lumea romanelor sale prinde viață. Metaforele sale sunt creatoare de lumi posibile și imaginare, reale și fantastice totodată. De multe ori proza lui Fănuș Neagu riscă să cadă în teatralitate, să se transforme într-un conglomerat de acte și scene, cu tot felul de personaje, uneori dramatice, alteori comice. În acest roman nu se poate vorbi despre o psihologie a personajului, despre profunzimea trăirilor interioare, dar se observă de departe teatralitatea ei. Personajele sale

[1] Andrei Grigor, *Fănuș Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura AULA, 2001, p.44.
[2] Nicolae Manolescu, *Viziune carnavalescă*, în *România literară*, nr. 2, 1978.

vorbesc foarte mult, povestesc, visează, trăiesc, sunt evidente în aceeași măsură în care sunt prezente dialogurile dintre ele. Acestea comunică și se comunică în același timp. Există, de asemenea, o întreagă simbolistică a obiectelor, așa cum întâlnim și în *Îngerul a strigat*, o incursiune în fantastic, ducându-ne de multe ori cu gândul la ceea ce azi numim realism magic. „*Frumoșii nebuni ai marilor orașe* e o carte a relatării, a eșecului existențial irevocabil. Extravaganțele și limbajul violent al personajelor, plonjeurile exuberante în viciu, degradare și instinct sunt acte justificate psihologic, pentru că au o accentuată funcție defulatoare. Grotescul e învelișul înșelător al sublimului și destule episoade, bizare în individualitatea lor, se integrează firesc, sub acest înțeles, într-o ordine artistică cu semnificații profunde: vânătoarea de câini, bețiile, festivitatea ratată a aniversării lui Raminţki, flagelarea în efigie a femeilor vinovate de necredință sunt elemente decisive de construcție ale acestui edificiu epic cu autentice sensuri existențiale."[3]

Opiniile critice privitoare la acest roman sunt destul de asemănătoare, chiar dacă uneori a fost analizat în funcție de alte modele epice deja existente în acea perioadă, mai cu seamă în jurul anului 1976, anul apariției cărții. Asemănarea cu romanul lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea Veche* sau cu romanele lui Gabriel Garcia Márquez au fost cât se poate de elocvente, mai ales pentru că autorul însuși își recunoștea afinitatea cu *Craii*.... Cu toate acestea, narațiunea fănușiană este prețuită în principal pentru poezia limbajului, pentru simțul metaforic și abilitatea de a sugera „o atmosferă în care sublimul trăiește laolaltă cu trivialul."[4]

Efectele teatrale sunt observate încă de la începutul narațiunii atunci când Radu Zăvoianu primește o telegramă de la primarul comunei Mărăcineni, să se prezinte și să-și înhumeze părinții ce fuseseră dezgropați. La cimitir, alături de prietenii săi cu care venise din București, fotbalistul Ed Valdara și scriitorul Cornel Raminţki, asistă la o scenă macabră, prezentată cu umor de către narator: prin cimitirul vechi urmează să se construiască o șosea și muncitorii au dezgropat toți morții, aruncându-le rămășițele una peste alta, formând o grămadă de schelete. Primarul îi ordonează unui muncitor să aleagă cele mai frumoase schelete și să le îngroape ca fiind părinții lui Radu. Scena este de-a dreptul comică, chiar dacă personajele sunt revoltate, efectul fiind de lume carnavalescă. Nicolae Manolescu a observat această caracteristică a *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe*, dar și-a dezvoltat opiniile având la bază asemănarea cu *Craii de Curtea Veche*, evitând în acest fel tocmai esențialul, anume motivul „lumii ca teatru" sau dacă mergem pe linia trasată de barocul Secolului de aur spaniol, „a vieții ca spectacol". Exegetul observă, însă nu aduce suficiente argumente cu care să-și susțină ideea până la capăt. Totuși, ne reperează punctul de pornire spre analiza acestui roman din perspectiva motivului „lumii ca teatru": „În miezul romanului lui Fănuș Neagu, ne putem imagina o scenă de teatru, pe care urcă, rând pe rând, prezentându-se, personajele; ele anunță carnavalul: trei zile de petrecere; și par a spune: bucurați-vă cu noi, totul e un joc, un spectacol, că în curând va cădea cortina și, atunci, vom redeveni cu toții ceea ce suntem. Carnavalul suspendă timpul. În acest timp suspendat, imaginar și ironic, se petrec aventurile personajelor lui Fănuș Neagu."[5] Totul este posibil în acest spectacol care începe într-o zi de iarnă și se termină tot într-o zi de iarnă. Raminţki și Ed Valdara călăresc vaci prin București, poposesc în casa lui Cezar Violato s, tatăl Astei, și află că Asta Dragomirescu era căsătorită înainte să se căsătorească cu Radu Zăvoianu. Înainte de asta, cei trei prieteni, însoțiți de Asta și de Tudor Fluture, vânează câini și petrec în bălțile Brăilei.

[3] Andrei Grigor, *Op.cit*., p. 45.
[4] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 590.
[5] Nicolae Manolescu, *Op. cit*.

Într-adevăr, nu trebuie să comparăm romanul fănușian cu alte creații ca să observăm ceea ce se poate vedea foarte clar, efectul carnavalesc. Până la urmă chiar autorul susține existența unui model matein, dar, în același timp și existența unor referenți reali, pentru că doi dintre cei trei bărbați, „frumoși nebuni", au fost prieteni reali ai autorului (Cornel Dinu – Ed Valdara și Dan Spătaru – Radu Zăvoianu), Raminţki fiind chiar un alter ego al scriitorului. Cu toate acestea se resimte puterea poveștilor de demult, inspirate din poveștile Șeherezadei. Personajele *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe* au darul povestirii, așa cum este întâlnit el la personajele lui Sadoveanu sau Panait Istrati. Istorisirile lui Stavru din *Chira Chiralina* sunt, totuși, lipsite de efectul fantastic. În romanul lui Fănuș Neagu un pescar din Deltă închide în pepeni fel de fel de animale și păsări care urlă noaptea. Un alt personaj, despre care povestește Asta Dragomirescu, vede cum din covorul din camera sa ies femei ale deșertului călare pe cămile, femei întrupate din desenele covorului. Personajele visează și trăiesc ca prin vis într-o lume care parcă nu e a lor, străină: „Aud în somn nenăscuții câini pe nenăscuții oameni cum îi latră" (Raminţki). Au darul vorbirii, tocmai de aceea cea mai mare parte a romanului este vorbită. Cu toate acestea, naratorul nu le lasă să vorbească după bunul plac, eroii par a vorbi în stilul lui Raminţki, metaforic, bogat, colorat.

Efectul de lumini și efectele speciale ale teatrului baroc sunt înlocuite de efectul stilistic, scena fiind înfrumusețată prin cuvinte, personajele – marionete sunt puse în valoare prin expresivitatea limbajului ales de creatorul lor. Personajele visează, povestesc, trăiesc pe o scenă conduse de mâna unui păpușar: „Visam corăbii de smirnă. Și când i-a simțit, sufletul meu a lunecat din somn la fereastră, patru plopi primeau în trup sângele stelelor, un salcâm legăna ultima dragoste a frunzelor, apele treceau pe sub lună ca o nuntă pe sub porți de mănăstire, și mătase brumată din mările nordului a căzut măruntă pe ierburile ce păzesc casa. Plecau pe neclintitele, marile lor drumuri, pururea învăluite în miros de toamne vechi și de pelin, și-n vâslele lor se zbăteau amețitor, ca inele de aur, nopțile așteptării, dedesubt se tulburau mestecenii, drumurile de pământ se umpleau cu fir ruginit de izmă verde și câmpia bolborosea pierdută sub vânt. Îi ascultam cu inima și tot cu inima îi priveam. Și sub biserica aia... uite-o, se vede, plutește în aer, sfinții părinți practică levitația, un mânz bea din lac apă îndoită cu lună, chiar pe lângă subțioara lui Christos, și peste el, atingându-i spinarea și genunchii, ca un gând rătăcit, treceau în zbor nepământean umbrele cocorilor." (pp. 82-83, ed. cit.) Bogăția stilistică, expresivitatea artistică fac din aceste rânduri, atribuite lui Cornel Raminţki, bijuterii ale limbajului romanesc. Fănuș Neagu are obiceiul de a ne oferi sugestia, simbolul, povestea așa cum o povestesc personajele creațiilor lui. Nu explică dacă într-adevăr este vis sau realitate, dacă este spectacol sau viață, romanul său. Sunt, așadar, mai mult decât evidente în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* motivele „vieții ca vis" și cel al „lumii ca teatru", dar și modelul procedeului „teatrului în teatru", pentru că în roman există tot felul de povestiri ale personajelor dar și o narațiune, o nuvelă intitulată *Țipăt oxidat*.

Motiv din ce în ce mai des întâlnit, prezent în operele literare încă din cele mai vechi timpuri și până azi, visul, prezent și în opera lui Fănuș Neagu, reprezintă o cale de trecere dintr-o lume în alta, o lume diferită, o lume fantastică din care personajele culeg poveștile ulterior istorisite. În ceea ce privește visul, ca motiv literar, unii cercetători sunt de părere că este de mai multe tipuri, la fel ca în „realitate", așadar există așa-numitele vise cu ochii deschiși (imaginația, fantezia etc.), visele din timpul somnului sau vise care există în subconștientul personajelor. Ca să facem o paranteză, somnul, ca motiv al teatrului baroc, reprezintă o ieșire din lumea reală, o dezlipire de cotidian, o stare de eliberare, de desprindere, de uitare de sine, odihnă a sufletului și a trupului. Că somnul mai poate semnifica și moarte trupească o putem observa din multitudinea

expresiile de acest gen, folosite foarte des în viața reală. De asemenea, s-a mai spus că visele din timpul somnului sunt vise trimise de diferite forțe, zeități sau demoni, dar și vise pe care și le trimite sufletul acelui care doarme.

Într-o altă ordine de idei, se mai vorbește despre diferite cauze ale visului, fie ele morale, naturale sau supranaturale. Oamenii de știință vorbesc despre o cauză naturală a visului, acesta fiind provocat de unele tulburări ale trupului. Părți ale unor evenimente petrecute peste zi (atunci când persoana în cauză se află în stare de veghe) pătrund și se întipăresc în memorie ajung să fie redate într-o altă ordine și combinație în somn. Astfel, se produce starea de visare (sau redarea faptelor acumulate și stocate) ce au la bază, sau la origine, acea cauză morală. Cum am spus mai sus, pe lângă acestea, pot exista și acele vise sau revelații venite de la o putere supranaturală, cauzele lor fiind, desigur, supranaturale și ele. Pentru scriitorii antici, visul avea de cele mai multe ori un caracter de premoniție a eroilor, fiind foarte verosimilă reproducerea sa prin intermediul oracolelor. Motiv foarte dezvoltat în perioada Renașterii, dar, mai ales, în cea a barocului spaniol, visul devine la scriitorii romantici mai mult decât un motiv literar.

Pentru Freud, visul înseamnă expresia sau chiar împlinirea unei dorințe refulate, iar Jung este de părere că acesta este „autoreprezentarea spontană și simbolică a situației actuale a inconștientului." Roland Cahen spunea că visul este „expresia acestei activități mentale care trăiește în noi, care gândește, simte, încearcă, speculează pe marginea activității diurne și la toate nivelurile, de la planul cel mai biologic la cel mai spiritual al ființei, fără ca noi s-o știm."[6]

Dacă, pentru egipteni, visul avea o semnificație premonitorie, populațiile negrito din insulele Andaman considerau visele produse ale sufletului care era considerat drept partea malefică a ființei. Indienii din America de Nord credeau că visul este „semnul ultim și decisiv al experienței", iar triburile bantu din Kasai, că sunt mesaje ale morților către cei vii. Conform *Dicționarului de simboluri*, visul este împărțit în următoarele categorii: visul profetic sau didactic, inițiatic al șamanului sau al budistului tibetan, visul vizionar – care transportă în ceea ce este numită lumea imaginară, visul presentiment și visul mitologic, care reproduce un anumit arhetip important și care reflectă o angoasă fundamentală și universală. „Visul poate fi conceput ca o mitologie personalizată", ceea ce înseamnă că simbolurile onirice pot fi analizate conform semnificațiilor mitologice. Întreaga geneză a viselor este „esențialmente subiectivă, iar visul este teatrul unde cel ce visează este simultan actor, scenă, sufleor, regizor, autor, public și critic."[7] Personajele *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe* trăiesc ca prin vis, se implică în tot felul de fapte care nu pot fi numite „normale" sau realiste, așa cum observă criticul și istoricul literar Eugen Simion. Lumea romanului este plasată undeva într-un spațiu oniric, un spațiu acoperit de zăpezile Bucureștiului sau învăluit de poveștile și superstițiile Brăilei. Dumitru Micu este de părere că „indiferent de sensul dat cărții de către autor, nu încape discuție că ea este scrisă cu măiestrie, și construită astfel încât în ea se creează o suprarealitate, totul petrecându-se ca în vis. Romanul „frumoșilor nebuni" e un triumf al scriiturii artistice."[8]

Amalgamul de scene la care iau parte aceste personaje sunt numite de Eugen Simion „schițe poetice absurde" care sunt, fără doar și poate, rodul unei fantezii care „cu un ochi privește necruțător obiectul, iar cu altul îl răstoarnă și-l deformează." Exegetul vede acest roman ca un fel de „colaj de desene suprarealiste". Suntem de acord cu acesta, mai ales dacă privim rezumatul său: „O femeie tânără înalță deasupra casei cinci zmeie pe care a desenat o icoană, un cal-de-

[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Mircea Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Daniel Nicolescu…, Iași, Editura Polirom, 2009, p.1016.
[7] *Ibidem*, p. 1020.
[8] Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum. I.O., p. 465.

mare, un cap de zimbru, un șoarece stând în fața aparatului de fotografiat și propriul chip din profil; un fotbalist prinde o capră și suge cu lăcomie din ugerul ei strigând, biblic, „mamă, eu sunt iedul tău"; o bătrână împletește niște săculețe și strânge în ele furnici, pe care apoi le vinde unui cântăreț gelos; cântărețul trage cu pușca într-o cruce pentru că „ea a vegheat destrăbălarea"; în altă împrejurare el se iubește cu o fată pe acoperișul unei colibe între șirurile de pește pus la uscat; în plină criză erotică înfige brațul unei cruci pregătit pentru sărbătorirea adversarului său și dă drumul furnicilor în purcelul fript; femeia culpabilă intră cu picioarele în tort, și cântărețul, într-o criză acum de umilință creștinească, plânge și adună cu limba bucățelele de tort de pe vârful pantofilor etc."[9] Țigăncușa Zara îi cere lui Radu să defileze cu ea prin restaurant, doar așa va putea atrage toate privirile spectatorilor de la mese, apoi se lasă biciuită de plăcere într-o scenă nu tocmai ortodoxă. „Frumoșii nebuni" trăiesc într-o lume pe care nu o cunosc suficient de bine, dar nici nu ar da semne că ar dori s-o cunoască. Se bucură de plăcerile vieții, de ceea ce le oferă „regizorul", conduși și seduși involuntar, uneori voluntar, de femeia ce odată cânta la trompetă și ridica zmeie în aer, Asta Dragomirescu. Sfârșitul romanului îi aduce pe cei trei bărbați sub cadoul Astei, o biserică de gheață, ascultând la radio *Poemele iernii* de Raminţki citite de Asta Dragomirescu, învăluiți de zăpada purificatoare, de zăpezile de altădată, cu vântul care „izbea cu copita în turlele de zăpadă împietrită." (p.225, ed. cit.), alături de biserica arestată. Valeriu Cristea vorbește despre acest final ca fiind nu o „aiureală" așa cum de multe ori era considerat de unii critici, ci rod al fanteziei creatoare a lui Fănuș Neagu. „Totul devine posibil, ca în vis sau ca într-un coșmar pentru autor și pentru personajele sale. O imaginație dezlănțuită biciuie deopotrivă expresia și acțiunea. Metaforele, ca și gesturile eroilor sunt întotdeauna imprevizibile. Cerul, de pildă „e o cămașă. Dumnezeu care s-a scăldat în mare stă gol deasupra apelor și dă din mâini ca să-și îmbrace cămașa, și cămașa nu-l încape, a plesnit la subțiori, și prin crăpături ies fulgere."[10] Brăila, toamna și Bucureștiul, iarna, orașul acoperit de zăpezi, bălțile , fanteziile, poveștile, istoriile lor, „roman bahic" cum îl numește Valeriu Cristea, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* este narațiune, fantezie, poezie în care se întâlnesc, fiind în interacțiune și interdependență, umorul și ironia, grotescul și feeria, tragicul și comicul, un poem al vieții citadine care cântă nostalgia trezită de poveștile de altădată. Romanul fănușian este o lume în care personajele-actori își „joacă" viața într-o piesă de teatru, trăiesc în vis și vorbesc ca prin vis, comunică și se comunică pe ele, sunt creații originale ale scriitorului și „dansează" ghidate de măiestria stilistică cu care Fănuș Neagu știe să împletească concretul și abstractul, realitatea și visul, urâtul și frumosul, lumi reale și lumi imaginare în interacțiune și interdependență.

BIBLIOGRAFIE

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Mircea Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Daniel Nicolescu, Iași, Editura Polirom, 2009.

Cristea, Valeriu, *O poveste de iarnă*, în *Modestie și orgoliu*, București, Editura Eminescu, 1984.

Grigor, Andrei *Fănuș Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura AULA, 2001.

[9] Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 591.
[10] Valeriu Cristea, *O poveste de iarnă*, în *Modestie și orgoliu*, București, Editura Eminescu, 1984, p.161.

Manolescu, Nicolae, *Viziune carnavalescă*, în *România literară*, nr. 2, 1978.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum.

Neagu, Fănuş, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*, Bucureşti, Editura Litera Internaţional, 2011.

Petraş, Irina, *Literatura română contemporană*, Bucureşti, Editura Ideea Europeană. 2008.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.

Ştefănescu, Alex., *Fănuş Neagu*, în *România literară*, nr. 13, 2002.

VOICULESCU – MODERN PSALMIC POET

Luminița Pop
PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Biblical psalms of lamentation represent the reference model followed by Vasile Voiculescu in his religious poems centered in search of divinity (except those focused on moments of the Christ biography). The Biblicalarchetype that can be easily recognized in thevoiculescian poetry: the same religious feelings, the same ultimate purpose of seeking -Divinity-and not least , the same motivation –the confirmation of own faith. All they are accompanied by the inevitable suffering of the man who correctly perceive themselves in comparacion with the Absolute .Religiosity of Voiculescu was predetermined by a background familiar proposed , but was later authenticated and personal experiences –like prision , wife's death.His religiousus lyrics -like model -in biblical psalms moments of existential angst and sadness.

1. Psalmii biblici –arhetipul voiculescian

Cartea Psalmilor a avut un rol covârșitor atât pentru cultura și religia iudaică, cât și pentru cea creștină. Aici este oglindit idealul pietății religioase și al comuniunii cu Dumnezeu, al regretului și al părerilor de rău, al umblării fără frică în întuneric cu ajutorul luminii pe care îl dă doar credința, al desfătării de a te închina lui Dumnezeu, al reverenței față de acțiunile Lui în istorie și în natură și nu în ultimul rând, al liniștii în mijlocul furtunii atunci când răul prosperă. Psalmiștii își exprimă pasiunea, tristețea, lacrimile, teama, inseguritatea în poeziile biblice strigând sau plângând. Întotdeauna sunt însă încrezători în bunătatea și ajutorul divin, de aceea nu evită să-și abandoneze trăirile în fața lui Dumnezeu pentru a obține consolarea și salvarea așteptată.

Poezia biblică conține așadar trăirile umane îmbrăcate sub forma rugăciunii, inegale ca intensitate și colorit: căteodată pline de pasiune arzătoare, alteori intime și liniștite; mărturii ale încredintării în divin, alteori pline de nerăbdare în fața tăcerii și ascunderii lui Dumnezeu. Psalmii biblici reprezintă astfel colecția de rugăciuni cea mai bogată a umanității, și în ciuda vechimii lor, ei își păstrează prospețimea și tinerețea deoarece vorbesc despre sufletul omenesc din toate timpurile și din toate locurile: „ Din această cauză putem să-i considerăm ca fiind o oglindă în care să ne vedem reflecția, oglindă în care ne mișcăm și existăm. Vorbesc într-un mod atât de extraordinar de viașa noastră, de bucuriile și speranțele noastre, de durerile și de conflictele noastre, încât par a fi scrise în zilele noastre".[1] Ei cuprind astfel sentimentele religioase ale unui individ în concret- autorul lor- sau ale societății în general căruia psalmistul îi aparține. Au îngropate în versetele lor spiritualitatea unui popor mic, aparent neînsemnat în schema istoriei, însa psalmii n-au încetat să fie rostiți în viața privată a fiecărui credincios, sau în timpul liturghiilor comune bisericești. Suferințe, bucurii și victorii sunt însemne concrete ale unor oamneni făcuți din carne și din sânge, care nu se păcălesc pe ei însiși când se întalnesc cu Dumnezeul lor și care se înfruntă cu El cu pasiune, cu toată noastalgia iubirii lor.

Psalmii sunt la fel de reprezentativi și pentru creștinul modern în cautarea divinității: traseul psalmistului este refacut de fiecare în parte, astfel încât *homo religiosus* modern reasumă tradiția predecesorilor săi care nu s-au mulțumit sufletește doar limitele strâmte ale existenței lor profane. Psalmist, predecesori, creștinul modern prezintă trei tipologii umane care își asumă în mod conștient setea de absolut, cautarea divinului care să-și aplece fața peste ființă. În această relatie de

[1]**José Bortolini- Conocer y rezar los salmos, comentario popular para nuestros dias.** Editura San Pablo 2002, titlulo original Conhecer e rezar os Salmos, Paulus, Saö Paolo, Brasil, 2002, traducido por Jose Francisco, Dominguez Garcia, impreso en España pg 743. „ Por eso podemos considerarlos como el espejo en el que nos vemos reflejados, el espejo en el que nos movemos y existimos; hablan de manera tan extraordinaria de nuestra vida, de nuestras alegrias y esperanzas, de nuestros doleres y conflictos que parecen escritos en nuestros dias." Trad. noastră.

comunicare artistică intră si poetul român Vasile Voiculescu ,o bună parte din poezia sa cu tematică religioasă se înscrie in tipologia psalmică.

Psalmii reprezinta forma lirica a cautarii alteritații,,,un gen niciodata desuet,,,[2]facând parte din grupul preocupărilor artistitice ce au avut mai intâi un conținut profund religios, alaturi de sculptură,muzică,poezie,arhitectură ,constituind sfera intereselor umane de ridicare deasupra concretului.,,Ca să se mângâie,sa se bucure,și sa simta fiorii fericirii ,din vremuri imerioriale,omul cântă,picteaza,modelează,construiește,dansează sau face versuri și muzică,dar se și roagă divinității,,[3]Din această cauză,dincolo de posibilele predeterminări culturale iudaice,suntem de acord cu opinia criticului citat,inscriind psalmii in seria faptelor de cultura si c vilizatie care nu sunt doar o moda trecatoare,un capriciu al autorilor ,sau a unei scoli literare,ci reprezinta un fir rosu transcultural ,fir labirintic al foamei de Absolut.dincolo de orice societate secularizata,dincolo de formele concrete artistice de manifestare,in marmura,in culoare sau in vresuri ,omul nu a incetat niciodata sa spere in refacerea dialogului dintre umanitate si divinitate .fiecare autor a trudit din greu pentru refacerea drumului piedut inspre centru,inspre sensul vietii pierdut in datele concretului Poetul român are o biografie care îl poate predispune la un moment dat spre căutari metafizice ,spre gasirea de justificări existențiale dincolo de lumea ingusta a universului sau profan.ÎL caută pe Dumnezeu pentru ca este in inchisoare,sau a ajuns acolo pentru ca in prealabil a fost încadrat in categoria incomoda a poetilor metafizici?Sau cu alte cuvinte divinatatea reprezinta o cauză ,sau un efect al întregii sale vieti?Experientele sale de medic ,confruntat zi de zi cu suferința umana ,cu moartea ,cu traume fizice și psihice au pregatit baza concreta peste care sa se clădeasca o întreaga arhitectură a unei biserici voiculesciene dedicate căutarilor divinitatii??Experiențele sale tîrzii din închisoare au consolidat sau au distrus arhitectura deja construită?Sunt câteva intrebări pe care ni le-am pus în mod inevitabil atunci cind am selectat autorul ca fiind reprezentativ pentru intertextualitaea evidenta care exista intre psalmii de lamentatie individuala biblici si cei din literatura româna modernă.Nutrim speranța de a oferi răspunsuri pertinente,chiar daca in mod inevitabil ele nu epuizeaza toate nuantele temei .

2

****Confesiuni Voiculesciene*

Medicul –poet a fost un homo religiosus care a trăit propria viață în orizontul misterului ,convins fiind că existența umană își extrage rădacinile din adânca și profunda credința in divinitate.,,Pentru Vasile Voiculescu viața afost o necurmată ,,așteptare mistică,,ce a refuzat vinovata descompunere a întregului (cunoaștere divină)în părți(cunoaștere individuală).,,[4]De altfel, poetul marturiseste preferința sa pentru creștinism ,alegere constientă,făcută după incercarea altor trasee existentiale,pelegrinări metafizice și filozofice printre diverși autori și tendințe științifice :materialism,pozitivism,evolutionism,prinre lecturile lui numarându –se Darwin ,Spencer sau Aug.Comte.Nemulțumit fiind de ateismul ce excludea divinitatea din creație a trecut in cealaltă extremă-Kabala,teosofie ,Rudolf Steiner si alții.Căutările sale l-au ținut însă separat atât de spiritism (fie în forma sa radicală,fie in cea pseudoștiințifică),cât și de orice afiliere la societați secrete sau secte .Această umblare printre curente contradictorii nu a fost inutilă ,ci a constituit motivatia pentru alegerea credinței adevărate ,a drumului spre casă:,,Dar am sfârsit prin a dori lumina cea albă,cea adevărată,și am iesit afară după ea cu ochii la cer(...)Credința mă poartă mai departe,spre acel loc fără nume,de unde nu mai e nici o întoarcere .”[5]

[2] Crina Antip –psalmii în literatura româna ,.....pg 58
[3] Ibidem (pg 58) la Habana
[4]Cosette Herța-Vasile Voiculescu –Poezia religioasă.....pg 25
[5]V Voiculescu – Confesiunea unui scriitor și medic în vol Ginduri albe .....pg457/458..

Continuind confesiunea ,Voiculescu afirmă ca de fapt prima sa amintire relationata cu o experientă religioasă a fost in copilărie ,cind copilul a perceput pentru prima dată in viata lui sacrul.Stătea intr-o poieniță plină cu flori ,la marginea unui lac.Stia ca era adorat de către familie,se simțea fericit de viața pe care o avea,dar simțea un fel de gol ,o nostalgie după ceva ce nu putea defini clar.In acel cadru natural edenic ,privind in urmă prin ochii adultului Voiculescu,a trăit prima sa experientă religioasa.

„Așteptarea aceea sigură și neistovită cu care mi s-a deschis zarea copilăriei mele, care îmi va inchide orizontul vieții de aici ,este cred așteptarea lui Dumnezeu care ,deși ascuns,nu –mi este necunoscut .ÎL astept.Și suprema aventură cu care se izbândește visul și basmul unei vieți e ca are să vie „[6]

Evocând apoi anii de studiu –și de inevitabiă îndepărtare de paradisul copilăriei-poetul afirmă că doar credința l-a ajutat sa își depasească drama examenlor,sau a acomodării la viața de internat .Consolarea îi consta în recitirea Psalmilor lui David ,în care își gasea alinare ,făcând ca revendicarile psalmistului să devină ale sale [7].A ceasta martusire este importanta pentru scopul central al prezentei lucrări ,deoarece certifică ca incă din perioada adolescentei ,viitorul poet se lasa patruns de atmosfera psalmică ,incă inainte de crea poezia sa religioasa cu teme biblice in general ,si pe cea psalmică in particular .Se constiuie astfel un fond de bază sufletesc psalmic ,pe care poetul il va activa in conditii de viața mai mult sau mai putin vitrege decât cele de inceput ,ale adolescenței sale .

Credința adevarata o compara cu inotul care trebuie facut lin ,fără opintiri si scufundări ,implicând o continua predare in puterea apelor,in inevitabila amenințare adusa de acestea ,și totuși ,in pofida ei ,menținerea la suprafață,,grație harului unei respirații tainice,grație unei inspirații de aer pe care-l sorbi o clipă,de sus,ca sa-l duci cu tine la fund..Credința e un instinct de ritm și orientare care nu se poate deșuruba în cuvinte ,oricât de măiestrite „[8]Pe de altă parte ,autorul subliniaza cu o modestie ce il caracterizeaza ca un dat permanent al personalitații sale ,ca el nu are nici un merit deosebit pentru credința sa;și-o asumă ca si cum ar fi o mostenire culturala oferită de apartenența la familia sa.Nascându-se la țara ,predeterminat în mod fericit in primii ani de viața de mediul simplu al lumii satului,poetul consideră acest lucru ca fiind unul dintre cele mai mari avantaje ale propriei vieți.Părintii săi au fost oameni simpli,pioși ,demonstând o adevarata credință,în care nu își făceau loc sovăiri și îndoieli ,fara a fi însă habotnici în adevaratul sens al cuvântului .[9]

3 *Trăiri psalmice voiculesciene*

Aceasta este asadar psihologia psalmistului voiculescian ,mereu în asteptarea ,mereu în orizontul sacrului ,mereu în confruntare cu divinitatea care se ascunde si nu se manifestă atit de mult pe cit ar prefera autorul.Suferințele omului care se simte refuzat sunt comparabile cu cele ale psalmistului biblic care se exprima astfel plin de patos

„Până când ,Doamne ,mă vei uita neîncetat ?
Până –când îți vei ascunde Fața de mine?„[10]

Criticul Cosette Herța in lucrarea sa dedicata poetului ,trateaza dialectica voiculesciana între doua miscări sufletești diferite ,intre rostirea poetică și rugăciunea cu iz de psalm, credința sa particulară și propriul mod de raportare la lume vor dobândi conotații supradimensionate de model ontologic –ca și in cazul psalmiștilor biblici in lamentațiile individuale.

;<<(...)versul voiculescian oferă numeroase argumente pentru identificarea a doua maniere ce par să polarizeze universul tematic:icoana lirică (a uniu poet devenit pictor de imagini verbale)și psalmul

[6] Idem ,pg 458
[7] Cfr confesiunea...pg 456
[8]V Voiculescu – Confesiunea....pg 450/451
[9] Cfr confesiunea...pg 453
[10] Biblia,Psalmul13:1-trad Cornilescu

(al aceluiasi poet ce exerseaă acum forța cucuvântului propriu înălțat înspre Dumnezeul care *„ deși ascuns,nu-i e necunoscut* „ >>[11]

Din perspectiva autoarei citate ,este evident feptul ca poetul a scris in linia tematică prestabilita a Psalmilor,ba încă in plus fața de predecesorii sai ,versurile psalmice voiculesciene păastrează o anumită ,,componentă de muzică sacră bizantină „[12]în parte preluată din gindirismul ortodox ,dar in același timp sitiaut dincolo de influențarea contextuala .

„Înlocuind tacerea ce învăluise o prima vârstă a universului poetic ,dominat de intuiții vizuale si definibil prin tehnici iconografice ,muzicalitatea tot mai suavă și mai expresivă pe care o dobândește versul urmărește același scop (apropierea maximă de mister),realizat însă cu alte mijloace„[13].....

Un alt exeget,Maria Crăciun în studiul sau dedicat prezenței metaforei biblice în poezia religioasă românească,vorbește depre modul pin care limbajul biblic se actualizează,si traduce –prin intermedierea limbajului profan ,obișnuit cu concepte concrete –concepte ,adevăruri și idei de natură sacră și de la un alt nivel de existența ontologică.Astfel incât autorii românesti –Arghezi ,voiculescu ,blaga –stabilesc o relație de comunicare artistică intre ei si divinitate ,comunicare facută posibilă și realizabilă prin medierea facută de metafora bibilică „*Ea (poezia religioasă –nota noastră????)presupune ,așadar ,o comunicare mai presus de fire ,trecându-se de la cuvântul revelat la imaginea ce substituie elementul concret ,reflectat în misterul divin „* [14].*Motiva*ția centrală a acestor autori citați este sa poata transpune in materialul lingvistic oferit de limba romină acele semnificații ce sa depașească cuvântul propiu-zis ,sensul sa experimenteze noi adâncimi și noi încărcături semantice ,refacind astfel motivația psalmiștilor biblici .De exemplu ,atunci când Voiculescu folosește metafora muntelui Horeb ,el o face constient fiind de conotatiile ale unui asemea loc sacru din cultura iudeo –creștină,metafora muntelui devine incărcată cu noi semnificatii ale traseului uman in căutarea sacrului.[15]

Poezia voiculesciană este constrită in jurul unui tipar oferit de religioztatea creștină,tipar construit pe baza unor metafore ,temeș i motive biblice recurente:divinitatea cautată –revelata sau care își ascunde prezența –magii ,prezența ingerilor,crucea ,suferința,rugăciunea .[16]Poetul caută cu înverșunare divinitatea ,facând din psalmii săi o rugaciune continuă,plina de suferința si patos pe alocuri ,rugaciune care îmbracă cele mai diverse forme de manifestare –lamentație ,adorare ,smerenie .credința este trăita adesea âna la ascetism ,metafora religioasa ascunzând in interiorul ei cei doi actanți ai actului de comunicare :po etul in ipostaza celui care se autopercepe ca fiind Nimicul ,si divinitatea inteleasa ca fiind Marele Tot :„Cei doi semnificanți (Marele și Nimicul)pun in valoare „comportamentul lingvistic ”al simbolului reductibil cu imaginea biblică (...)o convenție instituită între poet si dmnezeu ca o compensare pentru ființa umană„[17]

.....*exe*mple de versuri ...

Motivele psalmice voiculesciene implică în mod obligatoriu o gamă intensă de trăiri relaționate cu sfera durerii și a suferinței .pentru poet pânsul și lacrima devin semne concrete ale inadaptării „ființei în raport cu stelele cardinale ale universului „[18]

*****exemple*

*De acee*a,din perspectiva psihologiei psalmistului ,textele religioase centrate pe lamentație se constituie ca o mărturisire ,ca o spovedanie a eului liric .Prin raportarea continua la divinitate Voiculescu doreste sa nu își piardă identitatea de sine ,simtim ezitarea lui între doua impulsuri

[11] Cosette Herța –v.voiculescu –poezia religioasă.....pg 34
[12] Cosette herța –op cit ,pg 57
[13] Idem ,pg 58
[14]Maria Crăciun –*Metafora biblică în poezia religioasă* .....pg 19 ,in italic in textul original
[15] Pentru o tratare detaliata a spatialitații sacre la Voiculescu ,a se vedea capitolul aferent .....
[16] Cfr Maria craciun ,op cit ,pg 113
[17] Idem ,pg 115
[18] Cosette Herța –V.Voiculescu .....pg 68

contradictorii :dorința de a simti siguranța cerului și sovăirea inevitabilă a unui timp interior perceput ca fiind unul de zbuciumare continuă .********

În acest context ,poetul dorește un dialog cu divinitatea „„dialog rămas mereu utopic „„[19],ramânind suspendat intr-un regim de aparentă pace interioară .Criticul afirmă că modelul urmat de voiculscu este cel al autorilor psalmici biblici ,sustinând astfel ipoteza noastră de lucru :existența de elemente intertextuale si de interdependența între psalmii biblici si cei voiculescieni :„Urmând însă știutul desen mișcător al psalmului,rezolvarea,odată rostită,se îndepărtează și se risipește în alte neliniști ,linia antitetică deplasându-se înspre noi raporturi :Dumnezeu –Satana ;cunoaștere divină – cunoaștere părelnică „„[20]

****ex

„(...)*textul* schitează acum dualitatea dintre ființa nemernică ,sărăcită de orice strălucire,și realitatea coplesitoare a unui Dumnezeu nevăzut ,dar știut ,versurile comunicând cititorului o stare de rugaciune ,atitudine lirică pe care psalmii voiculescieni o vor păstra în toate împrejurările „„[21]

***Arta poetica voiculesciana-cum creeaza poetul?*

Voiculescu consideră ca inspirația unui poet adevarat nu poate fi una livrescă ,ci ea trebuie sa includă în mod obligatoriu o cufundare in realitatea din jurul său,aceasta fiind inteleasa ca singura modalitate acceptata de creare ,de construire a unui sens in orice creație poetică sau narativă.Despre creație în general și sursele sale poetul se exprimă si in *Problema interpretării* ,afirmând ca orice poet știe sa selecteze dintre senzațiile care plutesc in jurul acestuia doar pe acelea care pot fi valorificate prin prisma experienței și a abilităților deținute.Poetule „exponentul unei stări sufletești ,pe de o parte ,comună tuturor timpurilor,pe de alta,din punctul de vedere al formei ,specifică fiecărei epoci ,și care plutind în aer,resimțită de toți ,își așteptă doar omul care să o prindă ,poate să o redea în condiții optime și să o redea .El este scânteia care declanșeaza explozia .„[22]Aplicând aceasta teorie voiculesciana la poezia religioasa iudaică in general ,și restring la sfera psalmilor biblici in particular,putem afirma ca autorii lor au fost influențați în mod direct de către imaginarul colectiv și de formele de inchinare ,de adorare ,de căutare a divinității.Norme,ritualuri , o întreaga cultură iudaica arhetipală sunt adânc înscrise în versurile psalmice ,împaratul David atunci a știut sa le selecteze ,sa le aleagă ,sa le exprime doar pe acelea care se suprapuneau peste modul său particular de a înțelege divinitatea.La rândul lor,marii poeți religioși universali –Dante ,Rilke -și in particular poeții din cultura româna,au urmărit ,in mod conștient sau nu ,modelul psalmic ,reactualizând cu fiecare noua cultură ,epocă sau perioadă ,aceeași căutare neobosită a Alterității.

Continuând aceeasi linie argumentativa -in care Voiculescu își explică propria arta poetica in general ,si de cea religioasa in particular- redam pucnctul de vedere si aupra poeziei traditionaliste ,inteleasa de poet ca fiind universala ,nu doar redusă la spatiul românesc.deoarece trairile ascunse si trenspuse in versurile ei sunt transculturale ,ies din cultura cultura romineasca si devn categorii unirvesale.Daca traditonolaista este tendinta de cautare a divinitati ,atunci ea este o tendinta specifica tuturor cultuirlor si civilizatiilor,indiferent de gradulo lor de primitivism aparent,sau de modernitate.„fiecare neam și-a turnat in limba-i proprie instinctele lui adânci ,setea-i după viața eternă,exprimată in forma care se vrea,și ea,nepieritoare ....Ce sunt psalmii ,ATÂT de tipic si de neaoș traditionaliști ,decât o mare și antică poezie națională evree?„[23]Într-un alt articol ,Permanența culturii-din același volum inedit adus cititorilor postum- Voiculescu trasează cadrul unei discutii mai generale a raporturilor dintre civilizație și cultură,considerând cultura ca fiind „un proces lent dinăuntru înafară„[24],în timp ce civilizația cuprinde toate aspectele materiale si mecanice ale vieții,un cumul de inovații tehnice.Cultura se paoate constitui intr.un imaginar colectiv împărtașit de toți

[19] Idem ,pg 77
[20] Idem, pg,78
[21] Cosette Herța –v.voiculescu ...pg 72
[22] V.Voiculescu – Problema interpretării in vol Gânduri albe,pg 12
[23]Vasile Voiculescu – Poezia tradiționalistă,in vol Gânduri albe ,pg 91
[24]Vasile Voiculescu ,Permanența culturii ,in vol Gînduri albe,pg 130

membrii unei comunitați in mod constient dsu nu .exemplifica autorul cu dispariția civilizației feniciene ,dar principalul lor fapt de cultura ,alfabetul ,a ramas si s-a transmis mai departe in alte culturi.In același timp cultura evreiasca ,precum si cea românească au propriile realizări culturale care au supraviețuit trecerii timpului „Evreii au trecut prin atâtea prefaceri ,s-au spulberat in atâtea colțuri ale pamântului ,dar „Psalmii „lui David ne indulcesc si astazi buzele ,iar „Biblia „lor este unul din testamentele lumii.„[25]L a fel si ciobanii carpatici s-au perindat generați întregi ,dar Miorița a ramas ca un adevărat mărgaritar prin trecerea vremurilor ,ca un fapt de cultură ce ne unicizează.[26]

Discutia capătă imoprtanța atunci când Voiculescu își plaseaza întreaga sa creatie intr-o matrice culturala românesca ,de care el afirmă in mod direct ,in repetate rânduri ,că a fost influiențat .Arghezian ,el afirmă ca toata cultura noastra si intregul suflet românesc și autohton ,in care se manifestă o multitudine de elemente care ne definesc-datini ,cintece ,credința stramoșeasca-sunt prezente in creația sa.În egală măsură,autorul stabilește ca a avea cultură este altceva decât a avea putea folosi avantajele civilizației,a putea călători cu trenul sau cu avionul,și mai ales ea nu poate fi parvenită ,ca orice bogăție materială ,nu se poate ajunge cult ,printr-o afacere reușită ,in decurs de câteva luni .În definiția culturii pe care o da autorul stabilește in mod clar coordonatele care oferă greutate unei persoane care se stie integra și care poate asimila cultura din care face parte :„Cultura este o dezvoltare lăuntrică,înceata și armonioasăa omului întreg ,și în legătură cu el însuși ,trup,suflet,nație,din care face parte,trecut ,credință,etc,pe care nu le azvârle ca pe niște piei năpârlite.„[27]

În concluzie ,poetul român se înscrie in categoria poetilor psalmici prin poeziile sale care cuprind mărturii ale unui suflet zbuciumat ,frustrat ,decurajat sau plin de speranță ,toate trăirile nefiind decât o reflectie in oglinda a autorilor psalmilor biblici.Asadar o similitudine de psihologie religioasă in primul rind ,urmată apoi de aceeasi căutare asiduă a Divinității,obsesie ce se transformă in firul roșu ce uneste peste secole creațiile biblice și cele voiculesciene.Binenteles drumul nu ar fi posibil in absența motivatiei principale – credința simplă ,dar nici întru-un caz simplistă ,in faaptul ca persoana râvnită cu atâta patimă există si e dispus sa se descopere ,poetul confesindu-și în repetate rânduri credința.In același mod a reclamat apartenența sa la o matrice culturală românească,care îi împrumută teme ,motive și simbloluri religioase .

,

„Dintre toate lecturile, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia,cu aspra ei grandoare,de dramă jumatate pământească,jumătate divină.Dumnezeul meu favorit a fost Iehova,ale carui apucături ,de prigoană pentru vrăjmaș- protecție pentru cei aleși, le râvneam .Până astazi am rămas un Iehovist în străfundurile necercetate ale sentimentelor mele credincioase„[28].

[25] Idem ,pg 132
[26] ibidem
[27]V. Voiculescu –idem ,pg 151
[28]Vasile Voiculescu –Confesiunea unui scriitor și medic in vol Ginduri albe,.....pg 454